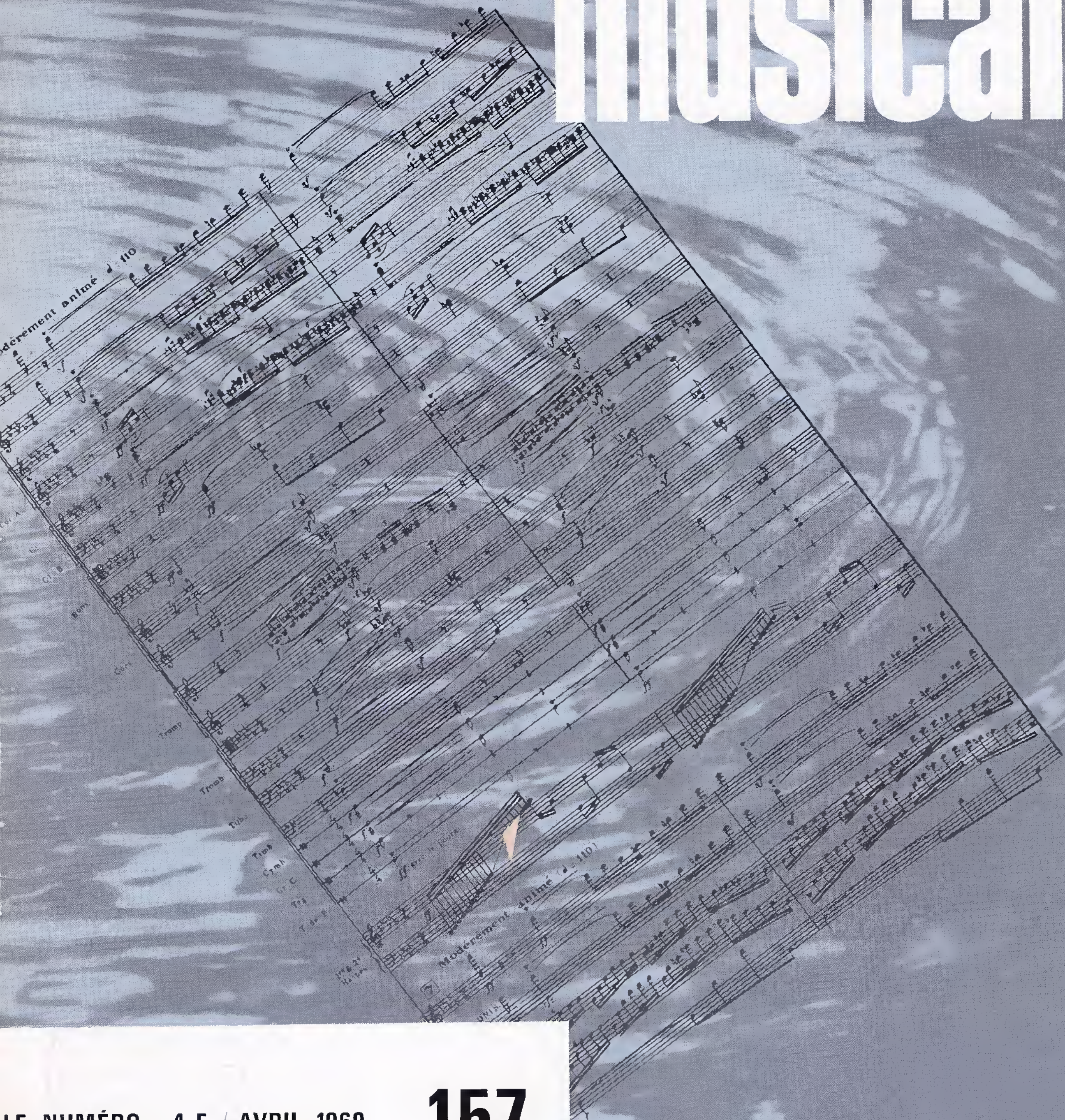
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / AVRIL 1969 157

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**
Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) ....France : **F 26** - Etranger : **F 32**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) :France : **F 35** - Etranger : **F 40**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

24e Année — N° 157 1er AVRIL 1969

Sommaire

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

J. G. WALTHER : MUSIKALISCHES LEXICON (1732) (Frontispice) (2)

Parent et contemporain de J.-S. Bach avec qui il se lia d'amitié lors du séjour de ce dernier comme organiste à Weimar de 1708 à 1717, Johann-Gottfried Walther (né à Erfurt en 1684, mort à Weimar en 1748) fut un compositeur renommé à son époque, particulièrement dans le genre du choral varié. Il est surtout connu, à l'heure actuelle, pour son **Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek,** édité à Leipzig en 1732, qui réunit des notices biographiques et des articles sur divers sujets musicaux. L'importance de cet ouvrage tient du fait qu'il est l'une des premières encyclopédies parues à cette époque, et qu'il servira de base à ses successeurs.

Le frontispice groupe des membres d'une chapelle, sans doute celle de Leipzig.

Derrière l'organiste se tient le batteur de mesure, un rouleau de musique dans chaque main. Les instruments à cordes comprennent une viole de gambe et deux violes de bras ; la famille des violes n'a pas encore terminé son évolution. Les vents, essentiellement des cuivres (une trompette, deux trombones), occupent les derniers rangs. Il semble que quelques chanteurs participent à l'exécution de l'œuvre, une cantate sans doute, genre fort à la mode en cette première moitié du XVIIe siècle.

Au mur sont accrochés quelques instruments non utilisés ici : cor, triangle, luth-guitare à demi caché, et deux cornets de tailles différentes.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.
(2) Cliché Giraudon.

Depuis octobre 1968, grâce à vous qui avez suivi nos conseils quant aux renouvellements des abonnements (notre n° 151, page 3), nous avons pu maintenir nos tarifs.

Hélas !

La récente et brutale augmentation des tarifs postaux qui frappe durement l'expédition des journaux et périodiques : 35 à 40 % ! nous impose la modification de nos prix, à compter du 1er mars 1969 :

L'abonnement simple passe de :

F 25 à F 26 (pour la France) ;

F 30 à F 32 (pour l'étranger).

L'abonnement couplé passe de :

F 34 à F 35 (pour la France) ;

F 39 à F 40 (pour l'étranger).

ARTHUR HONEGGER (1892-1955) : LA SYMPHONIE LITURGIQUE (1945) [1]

par Jean MAILLARD

Professeur d'Education Musicale au Lycée François-1er

(Suite)

Il est impossible d'essayer d'adopter ici la forme de la symphonie classique : « ... J'apprécie, dans ma **Symphonie Liturgique,** le fait qu'elle soit assez peu tributaire de la symphonie traditionnelle. »

Le compositeur, qui a lui-même fourni des détails précis sur la composition de cette œuvre, déclarait en 1941 : « Je ne comprends pas l'utilité de la critique musicale. J'aime la musique, et tout ce qui se raconte autour me paraît le plus souvent dénué de nécessité. » Nous nous limiterons donc à serrer au plus près « le nécessaire » et, tout en notant qu'Arthur Honegger a fait lui-même beaucoup de critique musicale, nous nous attacherons avant tout à constater le déroulement de la partition. On ne saurait s'empêcher de signaler cependant la forme caractéristique de chacun des trois mouvements.

En ce qui regarde les fonctions tonales ou l'absence de tonalité, il faut également prendre garde de se laisser abuser. Honegger a en effet souvent dit : « ... mon langage, je crois qu'il m'est personnel : il est polytonal à propos, et non pas tant atonal qu'insoucieux de la tonalité. Mais quand il le faut, je sais développer une phrase lyrique dans un ton bien déterminé (cf. ex. musical C 1). Ainsi, on peut noter que le mouvement initial gravite autour du mode de la qui s'affirme dans la péroraison. Le second mouvement évolue vers le mode de mi, dominante du précédent. Le finale part de la note-pivot mi, autour de laquelle est brodé le thème de marche mais à la fin, ce pivot se trouve subtilement déplacé, modifié par l'ambiance ut dièse mineur. Ainsi le mi, médiante de cette nouvelle « tonalité » cède devant la « tonique » do dièse en une sorte de glissement tonal ou modal cher à certains maîtres comme Albéric Magnard. La **Symphonie Liturgique** s'achève dans la luminosité d'ut dièse majeur.

Bien que cet idéal ne réponde pas à la mentalité d'une portion des amateurs d'aujourd'hui, on ne doit pas perdre de vue que la **Symphonie liturgique** est une symphonie à programme littéraire dans la tradition directe de la **Fantastique** et dans le même esprit que la **Symphonie 1905** de Chostakovitch. Nonobstant le programme lui-même, Honegger a confié à Bernard Gavoty : « Si la musique n'était qu'une algèbre sonore, elle ne m'intéresserait guère, malgré mon amour pour Jean-Sébastien Bach chez qui, d'ailleurs, la plupart des symboles sont figurés tangiblement. J'ai faim de voir autant que d'entendre, je suis avant tout un visuel. Voilà pourquoi j'aime les livrets colorés, véhéments, les éclairages un peu crûs, les mots succulents qui provoquent en moi la levée des images... J'imagine que la plupart des auditeurs sont, comme moi-même, des visuels et qu'une suggestion imagée, la trame d'un récit doivent les aider à suivre et à goûter le discours musical. Tenez, à la base de ma **Symphonie Liturgique,** il y a un argument dramatique très net, et même assez poussé. J'admire, en passant, les spécialistes qui ont cru y découvrir la piste des thèmes grégoriens : il n'y a pas trace de plain-chant dans cet ouvrage qui n'a de liturgique que le titre (...). A défaut d'une autre, j'ai employé l'épithète **Liturgique** pour exprimer le caractère religieux de ma symphonie... ».

Nous dirons même qu'en dépit des réserves faites ouvertement par Honegger à l'endroit d'Hector Berlioz, il a poussé le souci programmatique jusqu'à utiliser une idée fixe **(exemple musical 0)** qui, chant de la force brutale dans le premier mouvement, devient le chant de la colombe planant sur les eaux dans le Finale.

Trb. et tuba
Premier mouvement
0 (idée fixe)
sostenuto
2 fl.
Dernier mouvement
sempre dolce

L'orchestre comporte 3 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, piano (comme soutien percussif des basses), cymbales,

(1) Voir « *L'E.M.* » n° 156, page 9/213 et suivantes.

grosse caisse, tam-tam, quintette à cordes. Notons que, selon un principe auquel il était attaché et qui l'avait entraîné à mener une véritable campagne contre l'arbitraire de l'écriture des instruments transpositeurs, Honegger note tous ses instruments en sons réels sur la partition.

E. L'ŒUVRE.

I. - DIES IRAE (Allegro marcato).

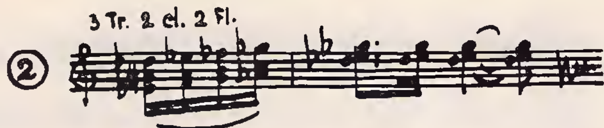
« Le jour de la colère. L'explosion de la force, de la haine qui détruit tout et ne laisse rien que décombres et ruines ».

Deux thèmes principaux A et B, en plusieurs éléments chacun vont s'opposer tout au long de cette page, mêlés à un nombre important de motifs thématiques qui prendront, pour certains, véritable allure de cellule. Ce premier mouvement, dont la structure s'apparente à la forme-sonate, s'articule en trois parties suivies d'une péroraison.

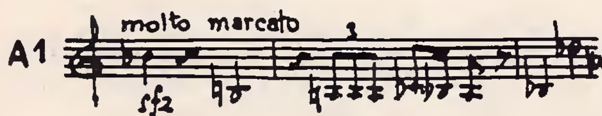
La première partie, qui peut être considérée comme une vaste exposition, va jusqu'à la mesure 105. « Dès les premières mesures s'exprime le tumulte indicible de l'humanité (exemple 1) en dessins rapides de



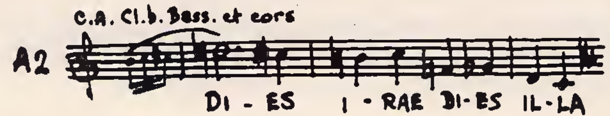
doubles-croches. Batteries rapides des bois et, sur un frémissement de la cymbale et de la grosse caisse, rapide montée qui débouche sur le second motif thématique clamé par flûtes, hautbois, trompette soutenus par le piano, motif grinçant avec ses dissonances de seconde mineure (2).



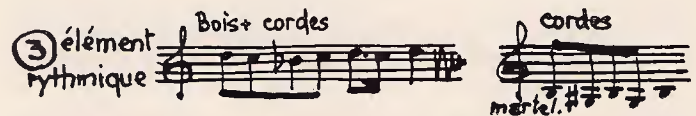
Cette seconde crissante, avec son rythme heurté, prend allure de véritable pédale supérieure, sous laquelle s'inscrit le premier thème avec son antécédent âpre et sauvage (A 1) donné par les cordes



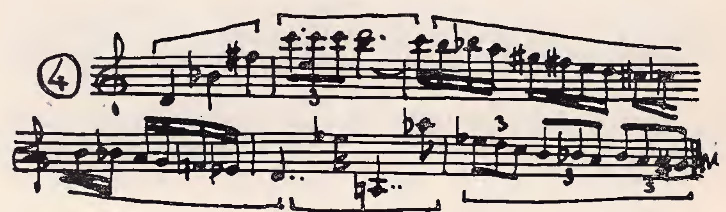
(sauf les contrebasses) et auquel répond le conséquent (A 2) à la clarinette basse, au basson et au cor, sous lequel Honegger veut inscrire les paroles prophétiques : « Jour de colère que ce jour-là ! » :



Alors que la pédale grinçante au rythme heurté se poursuit, une sorte de développement des deux éléments de A s'amorce (chiffres 2 à 4). Un nouvel élément thématique apparaît alors (mesure 33), fondé sur le rythme. Cet élément, que nous appellerons (3) est, en fait, pluriforme et l'on peut affirmer que, sous ses aspects variés, il symbolise le dynamisme de la force destructrice.

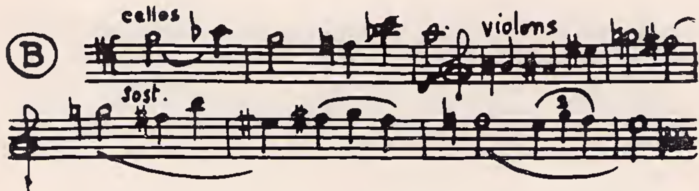


En ce premier aspect, il alterne durant huit mesures avec une phrase grotesque donnée dans le registre grave par basson, contrebasson, trombone et tuba : faut-il y voir une parodie du « pas de l'oie » ? Retour de la pédale grinçante (2) alors que le piano et les cordes déferlent du grave à l'aigu en une vaste gamme chromatique qui aboutit à un second état de l'élément rythmique (3) : croches martelées à la mesure 46, qui ne sont pas sans rappeler certains passages de **Pacific 2.3.1.** Sur ce piétinement implacable se greffe l'élément thématique (4) caractérisé par quatre éléments distincts : une montée mélodiques en noires comportant sixte mineure, quinte augmentée, quinte diminuée, puis rythme dactylique bousculé dans l'aigu et rappelant certains rythmes de la pédale (2) ; vaste descente chromatique rapide ; une mesure de sauts étranges (neuvième mineure ascendante, douzième diminuée descendante, quinzième diminuée ascendante) à propos desquels on ne peut se retenir de penser que de tels sauts mélodiques chez nos classiques (Rameau dans **Les Indes Galantes,** Rousseau dans les incantations du **Devin du Village,** etc...) figuraient la barbarie, les sauvages ou encore, toutes choses étranges. Cet élément (4), très important pour le déroulement du premier temps de la symphonie, en dépit de son caractère secondaire à l'exposition, va faire bientôt office de véritable premier thème en symbolisant la provocation, « la force brutale qui détruit tout sur son passage ». Il s'achève par une bousculade de triolets par mouve-

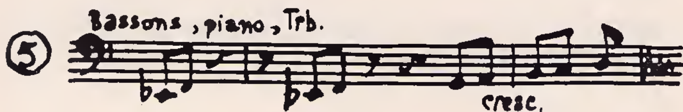


ment descendant. Puis, tel Phœnix renaissant de ses cendres, il repart du grave où il s'était abîmé, alors que les cors font entendre des clameurs désordonnées.

Suit l'exploitation contrepointique de ces divers éléments, dans leur aspect normal ou par renversement. Après ces matériaux divers dont les plus importants sont (A) et (4), intervient le thème (B) :



« Pas une lueur d'espoir sinon celle, encore bien faible, que symbolise un thème que j'ai appelé thème de l'oiseau et dont voici la première amorce. On dirait l'apparition lointaine et voilée de la colombe de la paix, celle qui, jadis, planait sur les eaux. » Ce thème se déroule durant plus de trente mesures, passant respectivement des cordes (cellos, altos, violons) aux bois (flûtes, hautbois, clarinettes) ; mais sans cesse il se trouve attaqué par des réminiscences de (1), motif de tumulte, et par le nouvel élément (5), formé de groupes ascendants de croches morcelés :



« Sans développement proprement dit, explique Honegger, les différents motifs jouent, grincent, gémissent... ». Il est cependant possible de noter une sorte de développement — une seconde section si l'on préfère — dès la mesure 106, avec le retour du rythme (3) en son premier aspect. On peut même dire que cet embryon de développement commence réellement à la mesure 114 avec, en touches légères, un rappel de (1) aux cellos et contrebasses, puis de la tête de (4) par renversement aux trombones, sur des flatterzungen de cors. Des bribes d'éléments reparaissent dans une ambiance étrange et menaçante : (A) aux seconds violons, à la mesure 124 ; (1) aux cordes (mesure 127) alors que les flatterzungen se sont étendus aux trombones pour devenir batterie alternant entre la première et la seconde clarinette, alors que la pédale (2) revient aux trompettes. Exploitation contrepointique de ces divers éléments auxquels se mêlent des sonneries guerrières aux trompettes (mesures 148 et suivantes). On ne saurait noter par le détail la multiplicité des entrelacements imaginés ici par Honegger, en une bousculade de motifs entiers ou fragmentaires : « L'ouragan balaie tout, aveugle, coléreux. » Pour l'auditeur, pas moyen de souffler, de réfléchir... ».

A la mesure 165, aboiements issus de (2) par la grande harmonie et, quatre mesures plus loin, au chiffre 15, juxtaposition de trois des éléments de (A). Un nouveau rythme inexorable alternant triolets et croches apparaît à la mesure 183 pour mettre en relief le retour de (4) : d'abord la tête seule, renversée, aux trombones, puis dans son aspect initial, mais une quarte plus haut (mesure 185). Ainsi repris, ce motif (4) donne l'impression d'une véritable réexposition et supplante, en fait, le retour attendu de (A). C'est lui encore qui se heurte dans cette sorte de réexposition à la dernière partie de (B), chantée par tous les violons alors que les bassons tiennent une longue pédale issue de (2). Retour du motif rythmique (3) dans son aspect premier, musclé, sûr de soi : vient s'y substituer le motif ascendant (5) qui donne l'impression d'un éparpillement, d'une désagrégation. Le rythme se renverse : s'ascendant, il devient descendant, donnant ainsi non point l'aspect d'un affaibaissement mais d'un éloignement, alors qu'éclate toute-puissante l'idée fixe 0 clamée en « mixtures » par tuba, trombones, cor anglais et flûte à la mesure 224. C'est la péroraison, le chant de triomphe de la force brutale. L'ouragan s'éloigne alors que, sur un frémissement de cymbale suspendue, s'entendent les ultimes convulsions de (1).

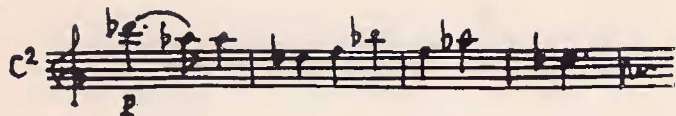
II. - **DE PROFUNDIS CLAMAVI (Adagio).**

« C'est la supplication vers une force plus haute, vers laquelle on tend les bras, à laquelle on veut offrir ce qui reste de pur, de noble, dans le fond de l'âme... Que de peines ce morceau ne m'a-t-il pas coûtées ! Je voulais développer une ligne mélodique en répudiant formules et procédés. Pas de tiroirs, pas de marches d'harmonie, pas de ces charnières si profitables à celui qui n'a rien à dire ! J'ai repris la question au point où les classiques l'ont laissée. Aller de l'avant, marcher sans se retourner, prolonger sans redites ni arrêts la courbe initiale : ah, que c'est difficile ! Et que c'est dur aussi de mettre dans des bouches humaines une prière sans espoir ! »

La longue ligne mélodique se développe, magnifique, débutant par un choral des cordes où le chant est aux violoncelles (C 1) puis l'incise (C 2)



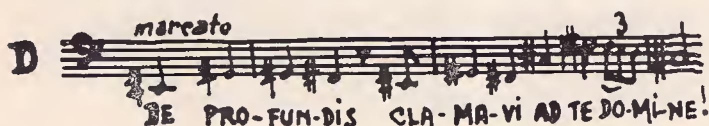
se détache particulièrement aux premiers violons. Elle seule reparaîtra d'ailleurs, transposée, dans le troisième volet de cet **Adagio** de forme lied :



Sans aucun parti pris, nous devons reconnaître que nous nous trouvons ici en présence de l'une des pages les plus inspirées de la musique contemporaine, page que l'on pourrait comparer, pour le fond, au chant de reconnaissance du **XVe Quatuor** de Beethoven. Cette longue prière de la phrase (C) est parfois ponctuée d'accords secs comme des pincements de cœur (mesures 11, 81). Aux flûtes apparaissent des déformations du thème de l'oiseau (A) et de l'idée fixe par diminution.

« A un moment les contrebasses, le contrebasson et le piano — tout ce qu'il y a de plus ténébreux dans l'orchestre — scande la prose funèbre : **De profundis.** » (D) :

D



A la mesure 120, nous parvenons au maximum d'intensité dans la prière. **Decrescendo,** puis l'idée fixe (0) par diminution devient elle-même symbole de paix à la flûte : la force elle-même peut s'amender... « L'oiseau innocent pépie joyeusement sur les décombres... » Notons que ce thème de l'oiseau n'a ici plus rien à voir avec (B), mais est bien une diminution de (0), que nous avons considéré comme une idée fixe à la manière de Berlioz.

Si l'on veut bien considérer comme un lied cet Adagio, les trois sections se découpent aisément : du début au chiffre 9, premier volet sur le thème de prière. Sur d'étranges harmonies s'ouvre le second volet qui débute presque par le thème (D). Troisième volet au chiffre 15 avec retour de (C) auquel se combinent des souvenirs de (D) jusqu'à la mesure 205 et dernière qui s'exténue avec l'ultime souffle de l'oiseau à la flûte.

On ne saurait s'interdire de mettre en parallèle ce mouvement lent de la **Symphonie Liturgique** avec le **Largo** de la **Cinquième Symphonie** en Sol majeur de Guy Ropartz : les deux œuvres sont strictement contemporaines encore que celle de Ropartz ait été créée plus tardivement, également par Münch, en 1946. On a déjà souligné l'admiration qu'Honegger témoignait pour son grand aîné. On sait aussi le prix que l'un et l'autre attachaient à la qualité de l'inspiration mélodique qui, seule, est un don alors que le reste n'est que métier et savoir-faire. On peut donc reprendre pour ce **De profundis clamavi,** les appréciations qui saluèrent l'œuvre de Ropartz, tant l'une et l'autre sont sœurs : ce « beau thème méditatif » dont parlait Clarendon, René Dumesnil le disait « contemplatif et plein de sérénité ». Mais Arthur Honegger a porté un jugement qui nous semble capital, puisqu'il peut lui être retourné : « ... cette absolue noblesse se livre moins facilement que les pages orchestrales rutilantes (...). C'est là que nous trouverons peut-être ce qu'il y a de plus profond dans la personnalité (...) et qui correspond le plus à l'essence même de la vie de créateur. A côté de cette gravité de philosophie, quelles subtiles inflexions de tendresse... ».

III. - **DONA NOBIS PACEM (Andante).**

« L'implacable montée de l'asservissement de l'homme, de sa perte totale de sa liberté qui l'amène à ce cri désespéré... »

Trois parties qui constituent à nouveau une structure de type lied-sonate, ou de lied développé plutôt. La première partie est en elle-même une sonate et progresse jusqu'au chiffre 15 (mesure 164) ; la seconde partie est la vaste clameur qui se situe entre les chiffres 15 et 16 (mesures 165 à 177). Le dernier volet, **Adagio** et **Andante** alternés, va jusqu'à la mesure 215 et dernière. Indépendamment de l'idée fixe (0) aux transformations symboliques, qui reparaîtra dans la coda du Finale, les motifs (1) et (4) constituent des sortes de cellules qui, reprises dans ce troisième mouvement, confèrent une unité certaine à la Symphonie. Pour ce premier volet « j'ai imaginé, dit le compositeur, une marche pesante pour laquelle j'ai forgé un thème intentionnellement idiot, exposé d'abord par la clarinette basse », en contrepoint avec la contrebasse en pizzicati (E) :

E



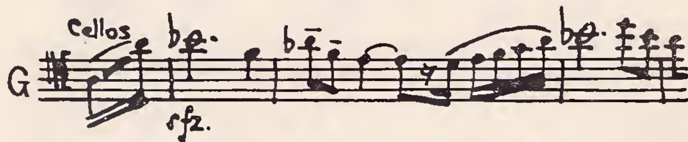
ponctué par la percussion (piano, timbales, grosse caisse). « C'est la marche des robots contre l'homme civilisé, titulaire d'un corps et d'une âme. » Ce thème grotesque passe aux bassons, aux cors, aux trombones avant d'être stoppé provisoirement par l'appel à la révolte, mesure 31 (F) :

F



donné au cors sur des battements de timbales. Un premier thème de plainte chante aux violoncelles, sur un contrepoint des altos (G) :

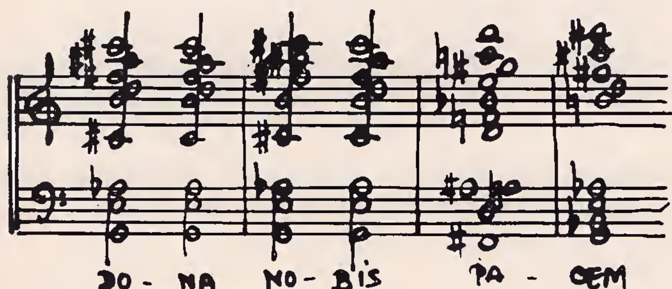
G



Le rythme seul de (F) revient aux trombones, alors que les grondements de (1) forment des réminiscences du mouvement initial. Nouveau souvenir de ce premier mouvement avec les rafales descendantes qui constituaient le trosième élément de (4).

Autre plainte qui s'amorce en contrepoint aux cors et trombones (mesure 67) puis passe aux violoncelles, seconds violons et altos (mesure 77) alors que, sur une pédale de mi, d'abord bémol puis naturel, l'accompagnement rappelle le rythme ascendant heurté (5). De longues descentes de cuivres retentissent (mesure 85) qui ne sont pas sans rappeler le Berlioz de l'Ouverture des **Francs-Juges,** du **Requiem**, de la **Symphonie funèbre et triomphale**. Reprise de la marche au chiffre 8 ; elle va s'amplifiant jusqu'à ce que le motif de plainte (G) s'y superpose au chiffre 9 (mesure 101), dans une atmosphère tendue. Trilles de la petite harmonie (souvenir du **Sacre du Printemps** ? ô réminiscences !) suivis d'une longue descente qui rappelle un des éléments de (4). Ce motif de long trille de bois, suivi d'une descente chromatique rapide sur deux octaves, est entendu à quatre reprises, et simultanément avec le thème de marche (E), tandis que l'immense plainte (G) se déroule comme un élan au milieu des forces du mal déchaînées. On songe ici au grand choral à l'unisson de la **Cantate 80** de Jean-Sébastien Bach où la mélodie se heurte, elle aussi, à la marée de stupidité symbolisée par l'orchestre : mais Bach n'exprime pas une plainte mais au contraire une foi inébranlable. On peut encore faire une parallèle avec certains passages de la **Cantate de Noël**, dernière œuvre d'Arthur Honegger.

Un joli travail contrepointique permet d'apprécier de la mesure 126 à la mesure 136, la saveur des quartes et sixtes judicieusement exploitées. Reprise inexorable de la marche (E) à laquelle se joignent les grandes descentes chromatiques, le thème de la révolte (F) et toutes les plaintes berlioziennes des cuivres (mesures 159, 163) : à la dernière de celles-ci une montée par groupes irréguliers de doubles croches constamment « ravalés » aboutit à l'immense clameur centrale (H), pesante et répétée par trois fois :



entrecoupée de rappels de la marche. A la fin de ce bref, mais essentiel volet central, violoncelles, timbale, piano (et flûte par enharmonie) se rassemblent sur la note-pivot do dièse. Donnée à la batterie (piano, timbale) sur le rythme de la marche, elle se transmue au violoncelle solo avec sourdine, puis à la flûte. Et de celle note-pivot émerge une magnifique phrase, très douce, au violoncelle solo, doublé par les premiers violons. Toujours cette manie des réminiscences, on songe à **Jeanne au bûcher** : « Personne n'a un plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime ! » : même tendresse profonde, même paix bienfaisante. « J'ai voulu, par une longue phrase chantante, exprimer le vœu de l'humanité souffrante. » Derniers échos de la marche (E) mais amendée, sublimée, aux flûtes et trompettes.

Coda **Adagio** sur un balancement très doux des violons divisés en deux fois trois parties en un rythme trochaïque, alors que l'oiseau exhale son chant de paix, l'idée fixe (O) par diminution, dont les volutes se déploient autour de l'ut dièse : « Les nuages s'entrouvrent et, dans la gloire du soleil levant, pour la dernière fois, l'oiseau vocalise ». Aux trois dernières mesures, dans la lumière d'ut dièse majeur, le violon solo conclut dans le suraigu avec les quatre dernières notes de (D), emprunté au second mouvement : **ad te domine.**

« La Symphonie se termine par une — hélas ! — utopique évocation de ce que pourrait être la vie dans une fraternité et un amour réciproques. » Devons-nous rechercher le symbole de cette utopie dans l'utilisation multiple de l'idée fixe ?

⁂

A l'instant de conclure — en commettant volontairement une faute contre la froide rigueur de l'historien et en guise d'affirmation de l'affection et de l'admiration dont j'ai toujours témoigné envers Honegger, je tiens à livrer au lecteur l'appréciation de deux biographes du maître :

« En fait, le meilleur de son inspiration, il l'exprime cette année 1945, dans sa IIIe Symphonie, ou **Symphonie liturgique**, qui reste l'un des sommets de son œuvre. » (Marcel Landowsky).

« La **Symphonie liturgique** nous coupe le souffle, nous brouille les yeux. Et comme la prière, dont elle est issue, elle nous arrache pour une heure au monde et à l'humaine tristesse d'y être. » (José Bruyr).

N.B. — Les textes entre guillemets sont des citations empruntées à Honegger lui-même, dans l'un ou l'autre des ouvrages donnés en Bibliographie.

L'expérience nous a prouvé que la distribution par la poste de « L'E.M. » pendant une période de vacances provoquait des retours de numéros portant une des mentions « N'habite pas à l'adresse indiquée » ou « Parti sans laisser d'adresse ».

Cela provient sans doute de ce que les destinataires sont en voyage, ceux-ci n'ayant pas changé de domicile.

Pour éviter ces retours, voire des pertes de numéros, hélas ! assez fréquentes, nous retardons nos expéditions lorsque, comme pour Pâques 1969, les vacances se trouvent à cheval sur deux mois : 30 mars - 14 avril.

Voilà qui explique le retard apporté à l'expédition du présent numéro. Il est provoqué par l'instabilité du service postal.

L'ASSOCIATION DES PARENTS D'ÉLÈVES DU CONSERVATOIRE DE CAEN

Organise du vendredi 4 au mardi 29 juillet 1969, à Verneuil-sur-Avre (Eure) 3 séjours musicaux :

— **SEJOUR MUSICAL POUR ENFANTS DE 9 à 12 ans.**

— **SEJOUR MUSICAL POUR JEUNES DE 13 à 15 ans.**

— **SEJOUR MUSICAL POUR JEUNES DE 16 à 20 ans.**

Ces séjours sont mixtes :

Ils comprennent chacun environ 50 participants.

Le séjour des « 9 à 12 ans » **dispose d'une « maison » pour toutes ses activités générales** (repas, logement, certaines activités éducatives).

Les séjours des « 13 à 15 ans » et des « 16 à 20 ans » **disposent chacun d'une « maison » pour les repas de leurs participants et encadrement,** et le logement de leurs garçons et de leur personnel d'encadrement masculin respectif, et pour certaines de leurs activités.

Une autre **« maison »** est mise à la disposition des jeunes filles et du personnel féminin de ces 2 séjours.

Les classes, salle des fêtes, piscine, terrains de sports, parc (50 ha) sont utilisés par rotation par les différents séjours pour les activités musicales et sportives.

ENCADREMENT

Chacun des 2 premiers séjours est dirigé par un directeur-animateur assisté de 8 moniteurs et monitrices musiciens, et d'un directeur musical.

La règle du séjour des 16 à 20 ans est celle de l'auto-discipline qui a donné toute satisfaction en 1968. Pas de « moniteurs », mais des instructeurs de haute compétence assistant un directeur musical particulièrement qualifié et 2 assistants (un garçon et une fille jeunes adultes) pour aider les jeunes à résoudre les petits problèmes de la vie collective, en liaison constante avec le directeur-animateur.

ACTIVITES

Séjour des « 9 à 12 ans » : **chant à 2 et 3 voix. Entrainement technique pour tous** (pour les non-instrumentistes : flûte à bec et percussions) — **initiation à l'orchestre pour les plus avancés.** Repos et cure de santé. Jeux, promenades. Travaux manuels. Veillées récréatives.

Au cours du séjour : une excursion, participation à deux concerts à Verneuil.

Séjour des 13 à 15 ans (tous instrumentistes) : **Chant choral. Entraînement technique. Orchestre. Initiation à la musique de chambre.** Sports. Travaux manuels. Veillées-débats, veillées-nature.

Au cours du séjour : une sortie-camping par groupes. Une excursion suivie d'un concert. Participation à deux concerts à Verneuil.

Séjour des 16 à 20 ans (tous instrumentistes) : **Entraînement technique. Orchestre. Musique de chambre. Chorale.** Options : travail personnel, ensemble vocal, enquêtes, travaux artistiques (photo, émaux, construction de viole et d'épinette), préparation de veillées.

Au cours du mois : un week-end animation dans trois villages de l'Eure recevant chacun un groupe de 20 participants et cadres. Nombreuses soirées d'information au centre, animées par des personnalités compétentes dans le domaine choisi : musique, économie, etc... Au cours du séjour, deux excursions suivies de concert dans un site touristique. Participation à deux concerts à Verneuil.

A ce séjour participeront un groupe de jeunes musiciens québécois et un groupe de jeunes musiciens allemands.

Ces séjours sont totalement indépendants. Ils ne se réunissent que pour l'exécution de quelques œuvres nécessitant des masses importantes.

PRIX

Séjour d'enfants de 9 à 12 ans	**450 F**
Séjour de jeunes de 13 à 15 ans	**500 F**
Séjour de jeunes de 16 à 20 ans	**550 F**

VOYAGE

Caen-Verneuil et retour en car : **25 F.**

LA MESSE, FORME MUSICALE : LA MESSE TROPÉE

par Michel GUIOMAR

Nous avons précédemment décrit la formation de la **messe grégorienne** en admettant que cette expression n'impliquerait strictement que l'ordre liturgique et l'esprit d'une musique qui, se couvrant de l'autorité de Saint-Grégoire le Grand pour traverser même un âge d'or jusqu'au IXe siècle, évolua encore bien après lui, recevant des mélodies très tardives, concernant surtout l'Ordinaire, constamment notées dans les siècles suivants au gré de nouvelles fêtes, dans un climat malheureusement de déclin dès le XIe : alourdissement ornemental et mélismatique, introduction des notions de sensible et de mesure ; nous avons même dit que certains éléments de la Messe, tel le Credo au XIe, ne devinrent canoniques que tardivement. Le règne du « plain-chant » allait se poursuivre ainsi tant mal que bien, pourrions-nous dire, en marge de plusieurs transgressions musicales et littéraires annoncées dès l'époque même de la codification grégorienne. A l'heure où se fixent encore de belles mélodies liturgiques toute une série d'innovations du plus grand retentissement s'emparant de la matière musicale elle-même nous apparaissent comme la source de toute la musique occidentale et peut-être en grande partie de la littérature. On a sans doute compris que nous évoquions trois ou quatre faits, qui liés entre eux par un même esprit, sont venus s'insérer dans la Messe : Les Tropes de Kyrie, les Séquences d'Alleluia, le Drame liturgique, la polyphonie naissante.

Avant de poursuivre, et puisque les témoignages en attestent le lien avec l'apogée carolingien du début du IXe siècle et l'apparition première en cette région rhénane entre le cœur de l'Empire et le domaine franc proprement dit, arrêtons-nous à cette civilisation et au climat socio-religieux de l'époque : des pièces de l'Ordinaire ou du Propre, nous avons rappelé que certaines impliquaient le dialogue entre les fidèles et le célébrant ou, de manière plus précise, entre eux et les chantres. Tout ce qui est responsorial par exemple appelle ce dialogue. A l'époque carolingienne, le chantre n'est plus nécessairement un clerc. Au contraire il semble qu'on veuille séparer les deux fonctions. Il est presque un professionnel, un homme de métier et même par ses études profondes, un théoricien. De là à imaginer qu'il devienne compositeur... Si le mot dépasse encore la nature de son activité, il reste qu'à la pratique collective du chant de l'Eglise primitive s'est substituée, en lui, l'inspiration individuelle et qu'aux données stables de la tradition se superposent celles de l'improvisation. Désormais musicien avant d'être clerc c'est aux sollicitations de la musique plus qu'aux exigences du culte qu'il tendra à répondre. A cette mutation progressive a correspondu le passage de la cantillation simple à la vocalise la plus épanouie que même la codification grégorienne tolérait. De cette permission le chantre profite largement. En ce IXe siècle il est omniprésent à l'office et d'une certaine manière c'est de lui que vient le climat et l'organisation d'une messe. Les fidèles n'ont plus qu'un faible rôle de réplique. Que leur demande-t-on en effet, face à un chant devenu beaucoup plus difficile ? de savoir, sous formes de simples réponses au chantre, participer au Kyrie, au Gloria etc., l'officiant se réservant les seules intonations initiales. Dans la civilisation carolingienne, l'assistance est nombreuse, les offices, volontiers prolongés, plus solennels. Dans cette atmosphère d'un faste certain, bien que modeste à nos oreilles, l'assemblée écoute, que ce soit le texte grégorien lui-même, qu'il se plaît à reconnaître, ou les vocalises isolées de leur support verbal, inattendues, qu'il apprécie comme improvisations. Devant ce public — on peut désormais presque avancer ce mot —, le chantre fait un pas de plus dans le sens de la composition. Non seulement il improvise, mais à force de répéter — c'est son occupation journalière —, il se fixe à lui-même des vocalises plus travaillées. Il va les noter, fait capital. Ainsi en effet commence le règne d'un **art musical** et de la Messe **composée.**

I. - TROPES ET SEQUENCES.

Bien que toutes les inventions se soient faites en même temps, semble-t-il, à partir de ces années 800, il est logique d'en aborder l'étude par les Tropes, dont les Séquences ne sont qu'un cas entre d'autres. Le nom lui-même, qui donnera notre usuel verbe trouver, symbolise toute l'aventure musicale de la fin du Haut-Moyen Age. Le chantre est un créateur de tropes, un **tropator,** donc un trouveur, bien avant ces trouveurs lyriques d'Oc, ces troubadours, dont nous savons désormais qu'ils furent des utilisateurs des tropes avant même d'en être des créateurs. Nous limiterons nos remarques sur ces inventions carolingiennes et plus tard romanes à leurs insertions dans la Messe ou plutôt à leur naissance au sein de l'office. Bien que tous les offices en aient bénéficié, c'est surtout la messe en effet qui les a d'abord sollicitées. Fait explicable selon ce que nous venons de dire : aux offices, aux Heures liturgiques, il y a peu ou il n'y a pas de fidèles et la sollicitation publique joue moins. On ne s'étonnera pas non plus que l'invention du trope et ses conséquences musicales et théâtrales soient liées à la présence de la Fête et

de fête heureuse ou glorieuse du Cycle annuel ou sanctoral ; on n'entend guère de tropes aux fêtes tristes de la pénitence de la semaine sainte (et la Séquence du **Dies Irae** de la messe des morts sera tardive et de lente instauration), s'ils s'épanouissent au contraire au temps de Noël et dans la semaine pascale. Le projet d'une ornementation solennelle du culte et le climat de jubilation profondément ressentie semblent donc être les sources de cet art. Voici d'abord les tropes du **Kyrie eleison.** On pouvait les attendre puisque ce premier chant de l'Ordinaire est issu de l'ancienne invocation diaconale : le diacre est remplacé par le chantre, qui en dirige le dialogue et s'efforce à une belle vocalise qui, étirant l'invocation sur l'**e** central, devra se retenir et donc se noter, d'une manière ou d'une autre. De cette intention nous dirons les conséquences.

Nous savons que des **Kyrie** conservés dans la liturgie actuelle ont pris le nom du texte même de ces tropes anciens ; nous en avons cités. L'un des plus célèbres est le **Kyrie cunctipotens** ou l'**Orbis factor.** Notre exemple I cite le Kyrie **Fons bonitatis** (selon le Codex 383 de l'Abbaye de Saint-Gall, en Suisse actuelle) ; il montre clairement le principe des tropes : l'adaptation syllabique d'un texte latin inventé sous chaque note de la longue vocalise, ce texte étant différent à chacune des 9 invocations ; par exemple pour la deuxième : **Kyrie** qui patinatum mundi pro crimine, ipsum ut salvaret, misisti, **eleison.** Ainsi encore, pour le premier **Christe,** dont nous donnons le début, etc. L'invocation pure, en vocalises, revient d'ailleurs à chaque volet entre le premier et le deuxième trope. On a obtenu ainsi une Invocation considérablement augmentée verbalement (Trope, Kyrie, Trope, Trope. - Trope, Christe, Trope, Trope. - Trope, Kyrie, Trope, Trope) mais musicalement inchangée, comme notre exemple le montre. L'invention ne demeurera pas dans cette donnée primitive du **trope d'adaptation.** Nous savons que vinrent s'y insérer des fragments de musique nouvelle, au milieu des vocalises utilisées, dont les plus anciennes, sur le Kyrie précisément, semblent remonter aux environs de 800. Si la vocalise elle-même s'explique, on s'est interrogé sur les sollicitations profondes de cette invention du trope ; sur la raison de ce nouveau chant syllabique : Etait-ce un souvenir, oralement transmis des anciennes litanies syllabiques, comme le Kyrie a ses débuts qui aurait en quelque sorte fait retour à ses origines ? Ou pure fantaisie, comme le suggérerait le lien avec la Fête. Etait-ce une nécessité logique occidentale qui, s'opposant à la mélismatique orientale, s'attacha à faire entendre séparément chaque son dans une sonorité verbale différente et donc « différenciante », autrement dit pour remplir verbalement, avec la puissance du mot, le vide littéraire dont bénéficiait seule une musique envahissante, donc dans une recherche d'équilibre entre le verbe et le son ? Nous accordera-t-on de ne pas trancher dans la brièveté obligée de notre propos ?

(1)

Ky-ri-e, fons bo-ni-ta-tis, pater

in-ge-ni-te a quo bona cunc-ta

pro-ce-dunt, e-lei - son

Ky-ri-e - lei son

chris-te u-ni-ce Dei pa-tris ge-nite

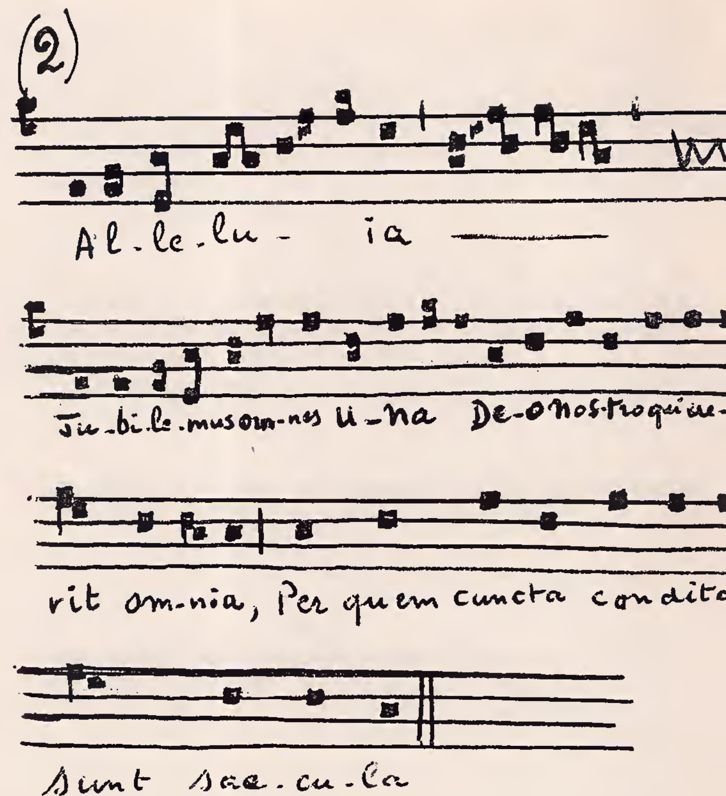
chris-te

Proches des Kyrie tropés, les **Séquences** d'Alleluia: le principe et l'origine furent les mêmes, l'évolution différente. A l'origine, même insertion de paroles sous les amples vocalises, plus démesurées encore que celles des Kyrie, plus lyriques dans une réponse à l'invitation du mot et du texte. Rapidement interviennent deux autres innovations :

— La première fut un retour strophique, une insertion de vers, les strophes se répondant deux à deux. Paradoxalement, s'écoute ici peut-être une influence orientale. A cette époque, il y a longtemps que musicalement et littérairement chant hébraïque et chant byzantin ont ouvert la voie, sous forme d'une phrase en prose poétique après chaque verset de psaume, et qui dès le Ve siècle byzantin est devenue prose strophique. Le retard de l'Occident vient de la méfiance romaine traditionnelle aux procédés orientaux : l'idée de séquence sera elle-même tardive, en son évolution indépendante, et même alors elle

restera une tolérance, surtout pratiquée hors de Rome, jusqu'au moment où le concile de Trente au XVIe siècle les écartera sauf cinq, que nous avions citées. Du principe même, on en sait l'origine quasi-légendaire, que nous aurions pu invoquer déjà à propos des tropes de Kyrie : ce moine de Jumièges n'emportant dans sa fuite de l'invasion normande que son seul antiphonaire échouant à Saint-Gall pour faire l'admiration de Notker par le procédé, en somme mnémotechnique, inventé pour se remémorer les interminables vocalises : l'adaptation syllabique de paroles, d'un texte logique forgé à cette intention. Cette histoire qui a eu une audience considérable dans l'histoire de la musique est peut-être vraie ; ne remarque-t-on pas qu'il est plus aisé de retenir un chant littéraire simple ? Peut-être aussi ne fut-elle qu'une aimable fable pour justifier, par son efficacité, un usage répandu en dehors et sous la méfiance de Rome ?

— La deuxième innovation apparaît dans les intentions mêmes de la Séquence naissante : le trope du Kyrie eleison adapte un texte limité entre deux paroles avec lesquelles il doit nécessairement garder une relation de signification logique (comme notre exemple le montre, pour qui lit le latin). La Séquence prend les notes de l'Alleluia, et particulièrement la vocalise dernière sur la dernière voyelle, porte ouverte à tous les développements possibles, par cela même que le texte inventé ne rejoindra aucun autre mot. Elle organise donc un long poème strophique, sans limites autres que le vouloir du trouveur. L'idée d'insertion entre l'Alleluia et le verset indépendant qui suit disparaît. Bien plus, celle de **développement** s'instaure et la Séquence pourra s'isoler finalement de l'Alleluia. Elle s'en sépare en effet, ne serait-ce qu'en le suivant à la Messe, en précédant l'Evangile. Elle s'en séparera davantage encore dans cette séquence particulière du versus limousin qui, **complétant** d'abord le chant de l'Alleluia, deviendra en libre invention musicale lyrique, un chant de conduite, dans une autre fonction par conséquent. A cette distance prise par la Séquence vis-à-vis de l'Alleluia correspond une prise de liberté par rapport à la musique elle-même. Déjà, aux tropes de Kyrie, parfois les mots de référence, l'incipit du Kyrie et la cadence eleison disparaissaient, dont les mélismes recevaient eux aussi un autre texte. Ainsi cette Séquence, dont l'Alleluia s'efface. Enfin, aux quelques notes et fragments intermédiaires que se permettaient les tropes de Kyrie, **interpolations** passagères, la Séquence va donner plus de liberté : la première envolée des notes de l'Alleluia, les premiers mélismes servent d'incipit à la strophe, mais celle-ci ne suivra plus le modèle exact de la vocalise. La cellule primitive seule est respectée et la vocalise en son ensemble est abandonnée, ne suggère plus qu'un schéma ; le chantre s'en évade, y revient, s'en écarte encore librement en ne conservant qu'un climat. On saisira aisément cette liberté nouvelle en comparant l'Alleluia du 4e dimanche de l'Avent (temps de Noël, par conséquent) et la Séquence qui en est issue **Jubilemus omnes** (ex. II). De cette prise de liberté nous avons



un curieux témoignage, montrant le dernier lien avec le texte même de l'Alleluia : dans les plus anciennes séquences tout le poème (en strophes alternées deux à deux, A A', B B', C C' etc.) se bâtit sur des assonances de A et de e, qui rappellent les a initial et final et le e médian de Alleluia. Après le Xe siècle, une rime plus exacte marquera mieux les vers, admettant même aussi une rime intérieure et selon une rythmique particulière, toutes sources de difficultés qui au XIIIe siècle provoqueront le déclin de la Séquence.

Nous rappelons (1) ici les cinq Séquences conservées dans la Messe, par le Concile de Trente et encore en usage : **Victimae paschali laudes :** cette séquence de la messe de Pâques remonterait au Xe siècle ; son attribution est incertaine (Notker, Tutilon, Wipo...). Elle nous intéresse particulièrement car elle a été beaucoup sollicitée par les polyphonistes (teneurs de messes). **Veni sancte spiritus,** de la messe de la Pentecôte, serait aussi du Xe siècle et attribuée au roi Robert le Pieux (970 - 1031) mais aussi à Gerbert d'Aurillac (ou d'Aquitaine, moine de l'abbaye St-Géraud d'Aurillac, théoricien etc., puis pape sous le nom de Silvestre II (945 - 1003). On l'a aussi attribuée à Saint-Ambroise et autres auteurs. Le **Dies Irae,** séquence de la messe des Morts est de lente élaboration : si elle prend naissance au IXe siècle, à partir de versets facultatifs du **Libera me,** répons dont une forme est surtout connue à l'absoute actuellement, elle ne devient habituelle qu'au XIIe, sous une forme plus brève que l'actuelle, dont l'achèvement est attribué à Thomas de Celano, moine franciscain (deuxième moitié du XIIIe, 1260). Nous relèverions

volontiers dans le texte littéraire un détail bien révélateur de la distance prise par la séquence vis-à-vis de la tradition romaine, son caractère marginal face à la stricte orthodoxie, et à la fois des liens entre ces formes, que nous étudions, de la séquence et du drame liturgique. A la première strophe apparaît l'évocation du jour de terreur prédit, **Teste David cum Sibylla,** selon l'oracle de David et de la Sibylle. Si David appartient à l'ancien testament et à ce titre à la tradition chrétienne, la Sibylle est une figure du monde païen. On connaissait à Rome, mais dans la Rome antique, les livres sibyllins de la Sibylle d'Erythrée, consultés chaque fois sous la menace d'une calamité. A l'ère chrétienne apparaît au III[e] siècle une prophétie de la Sibylle, prophétie apocryphe grecque, de la venue du Christ. Rome, si attentive, dans l'organisation du culte, à l'authenticité et à l'orthodoxie, laissera passer toutes les allusions à cette figure païenne ; Saint Augustin l'accepte, et cette introduction à la tradition sera la base du drame liturgique du cycle de Noël. Le **Stabat Mater** est également d'origine franciscaine ; sa structure déroge à celle de la séquence, toutes les strophes étant identiques entre elles. Primitivement attachée à la fête de N.-D. des Sept douleurs, elle fut avec le Dies Irae une des rares séquences de fête douloureuse de l'Eglise ; on l'entend actuellement davantage au temps de la Passion et des Rameaux, en dehors de la Messe. En particulier les première et onzième strophes se répètent dans les exercices de chemins de croix chantés, entre chaque station, devenant donc strictement **chant de conduite.** Le **Lauda Sion,** pour la fête du Corps du Christ (plus communément nommée Fête-Dieu) est tardive ; attribuée à tort à Saint-Thomas d'Aquin, il reste vrai qu'elle fut élaborée en milieu dominicain, mais après lui. Elle est un excellent exemple cependant du lien existant entre différentes formes de tropes : car cette séquence est elle-même la fin d'une série de tropes d'adaptation. La musique n'est pas originale. On a donc adapté un texte littéraire sous la musique d'une séquence préexistante (**Laudes crucis,** XII[e] siècle) ; celle-ci, à son tour s'adapta autrefois à une séquence de la Vierge **Verbum supernum,** dont le noyau initial était lui-même l'hymne à la croix de Saint-Fortunat de Poitiers (530-609).

(à suivre)

Bibliographie :

Rappelons seulement des ouvrages déjà signalés, mais particulièrement intéressant pour ce domaine des tropes : Solange Corbin, **L'Eglise à la conquête de la musique,** Paris, Gallimard, 1960. Jacques Chailley, **Histoire musicale du Moyen-Age,** Paris, P.U.F., 1950. La Musique post-grégorienne, dans **Histoire de la Musique** I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1960, pp. 719-726.

(1) Nous avons en effet déjà évoqué la Séquence, cf. « *L'éducation Musicale* », XXIII, n° 143, décembre 1967, pp. 6/86 - 9/89.

ÉDUCATION RYTHMIQUE ET DICTÉE MUSICALE (1)

par Pierre DOURY

Directeur de l'Ecole Nationale de Musique de Saint-Maur

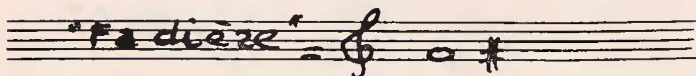
II. - La dictée musicale.

Si la Dictée Musicale est, avant tout, un exercice ayant pour but de développer l'acuité auditive ; (rythmique et mélodique), elle donne lieu, nécessairement, à l'écriture des signes musicaux qui n'ont été inventés que pour traduire le plus fidèlement, pour l'œil, ce que l'oreille entend.

La dictée est donc complémentaire de la lecture : la première est **« le thème »,** la seconde **« la version ».**

— Un élève écrira naturellement comme il parle : (ex. 10)

Ex. 10 :



(encore heureux, s'il sait dessiner correctement la dièse !)

Ceci relève de l'initiation et pourra être abordé dès les premières semaines — mais on est bien obligé de constater que bon nombre d'élèves des cours plus élevés écrivent souvent très mal la musique et rencontrent par là de réelles difficultés pour noter... **ce qu'ils entendent !**

Les méthodes actives d'initiation musicale remédient fort heureusement à ces lacunes ; [— à Saint-Maur, en particulier, la méthode Audio-Visuelle d'Amable Massis enseignée par Mademoiselle Claude Letourneur, ainsi que la Méthode Martenot, enseignée par Mademoiselle Jeanne Loriod donnent déjà d'excellents résultats —] une formation de base de la musique est donc donnée à l'élève débutant, au cours des deux premières années d'initiation.

L'élève, ayant ainsi acquis les connaissances de base (audition - écriture - lecture) sera, dès la 3e année — Elémentaire — soumis à la méthode traditionnelle et s'adaptera d'autant plus difficilement à un enseignement théorique et abstrait que les méthodes actives d'initiation lui auront, au contraire, fait découvrir les meilleurs aspects de notre Art !

Pour ce qui est de la dictée musicale, puisque c'est ici notre objet (surtout compte tenu de l'éducation rythmique qu'il recevra — voir 1er chapitre de cet exposé) il ne prendrait aucun intérêt à un exercice où il ne retrouverait pas la Musique véritable et authentique.

Nous proposons donc les principes pédagogiques suivants :

1° Choix des textes dictés :

Nos textes seront exclusivement extraits des œuvres marquantes de la littérature musicale. (On donne bien à dicter aux élèves des classes primaires, des extraits de Victor Hugo ou de La Fontaine...

Nous dicterons donc des extraits de Bach ou de Beethoven, de Pérotin ou de Bartok, Guillaume de Machault ou Mozart, Haydn, Schubert, Honegger ou Messiaen... et... tous les autres ! on n'aura que l'embarras du choix ! mais, de toute façon, les dictées seront choisies, parce qu'elles sont « œuvre d'Art », que l'élève doit connaître.

— Les textes proposés à la dictée seront entendus par les élèves, tout d'abord en entier, dans leur version originale (par le disque ou le magnétophone).

— L'analyse logique de ce texte sera exposée, les phrases, les membres, les périodes, les mots enfin, seront définis comme cela a été montré ci-dessus, et seront numérotés. Les cadences, et 1/2 cadences seront mises en évidence.

— La mesure n'étant pas (nécessairement) une division logique du rythme — du phrasé — ne servira donc pas à délimiter les séquences à dicter (1) (une ou deux mesures — avec ou sans « note d'enchaînement »).

C'est illogique rythmiquement, et contraire au bon sens musical, cela ne peut que dérouter l'élève et lui obscurcir la compréhension de la musique — et

Ex. 11

1/2 cad. (féminine)

1er membre

mots

2e membre ... modulation en Fa Maj.

cad. parf. (féminine)

(1) Voir « *L'E.M.* » n° 156, mars 1969, page 13/217.

ce sera d'autant plus dommage si la dictée présente, par elle-même, de l'intérêt sur le plan musical.

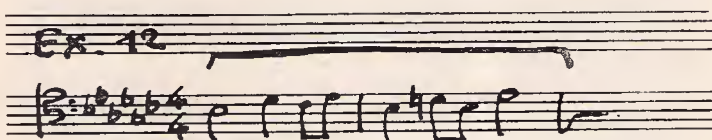
La séquence sera donc : le « mot musical » : (on ne dicte pas des **notes,** pas plus qu'on ne dicte des **syllabes** dans les dictées de texte).

Ex. : Duo pour 2 violons, opus 99 - Haydn (1re phrase) (ex. 11).

Les mots 1, 2, 3 et 4 ont tous des désinences féminines.

(Exemple déjà cité au chapitre I) (ex. 9).

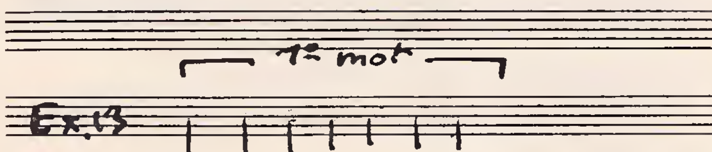
Excepté : si cette division correspond au « mot musical » ou à la période du phrasé — Ex. : la « berceuse » de « l'oiseau de feu » de Strawinsky où les « mots » correspondent le plus souvent à des groupes de 2 mesures (ex. 12).



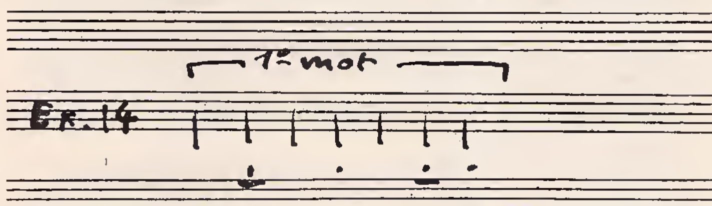
1re **SEQUENCE : 1er mot musical.**

I. - **En premier lieu : LE RYTHME** sera noté dans l'ordre suivant :

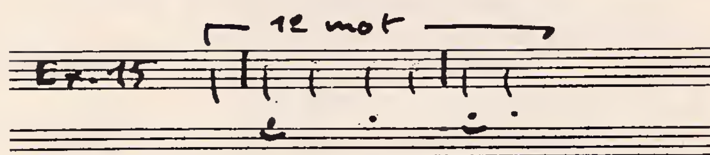
1° L'élève inscrira d'abord, le nombre de sons entendus ; chacun étant « signalé » au-dessus de la portée et représenté par un « bâton » — il indiquera par une accolade — (au-dessus) le mot et son numéro dans la phrase. (L'analyse logique et la numérotation des mots ayant été réalisées auparavant). (ex. 13).



2° Il repèrera, après les avoir reconnus à l'oreille, les pulsations (ou temps) rythmiques — (les plus importantes étant soulignées en rouge). (ex. 14).



3° On pourra, au début tout au moins, lui faire mettre des barres de mesure, celles-ci seront mises de préférence devant les appuis rythmiques importants (soulignés en rouge) — et seront mises en **rouge** (ceci afin d'éviter de confondre la barre elle-même avec un son). (ex. 15).



N.-B. — Ce sera le seul moyen de justifier la barre de mesure, et ce moyen ne sera employé que comme un procédé de progression pédagogique — dont l'élève sera libéré le plus tôt possible —. Ceci afin qu'au début, il ne place pas les barres de mesure de façon désordonnée et anarchique, ni suivant un simple décompte mécanique des temps : la musique dictée pouvant avoir des temps inégaux (ex. : Mauduit) ou un nombre inégal de temps d'une mesure à l'autre, ou les deux à la fois (ex. : « histoire du soldat » de Strawinsky).

(Il n'y aurait du reste pas grave inconvénient à ce qu'il ne mette aucune barre de mesure, surtout lorsqu'elle celle-ci ne s'avère pas évidente ou qu'elle est inutile : ex. Mauduit : « Voicy le Verd et Beau May » (noté du reste par H. Expert sans barre).

4° Les durées de chaque **« son »** seront enfin appréciées relativement les unes aux autres et seront indiquées par les valeurs relatives correspondantes — (l'élève aura au début de la dictée un choix à faire — aucune faute ne lui sera comptée si la relation est bonne).

Les barres reliant les croches (ou doubles croches) ne devront pas chevaucher les temps rythmiques — encore moins les « mots » eux-mêmes (ex. 16).



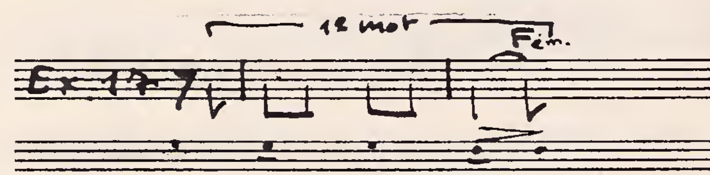
Lorsque le départ se fera au levé on habituera l'élève à placer le temps précédent, qui commande le départ — (ce sera une initiation à la notation ultérieure des syncopes et des temps à vide).

La nature de la cadence sera précisée ici seulement :

Masculine (M) au-dessus.

Féminine (F) au-dessus.

La cadence féminine sera notée alors par les signes : liaison - et decrescendo : (ex. 17).



Au moment de la mise en notation des durées — le « silence » correspondant sera placé (1).

Toutes les opérations précédentes ont abouti à la notation complète du « rythme » du mot.

II. - En second lieu : LA MELODIE.

Une deuxième audition du fragment permettra à l'élève de situer mélodiquement les sons : qu'il placera sur la portée en correspondance avec le rythme.

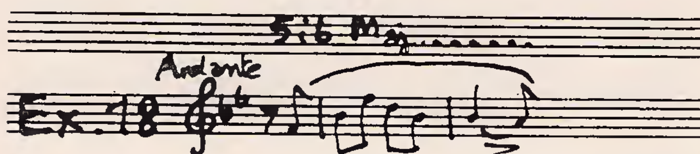
Il aura auparavant reconnu :

a) La tessiture :

Il placera la clé convenable (pas nécessairement la clé de sol).

b) le ton de l'œuvre :

Il écrira l'armature à la clé — et indiquera le ton suivi d'une ligne interrompue — jusqu'à la 1[re] modulation qui sera précisée (ex. 18).



(En procédant de cette façon les hampes seront toujours placées du même côté des notes. Il sera facile d'expliquer aux élèves, lors de la mise au net, les lois qui régissent le sens de celles-ci).

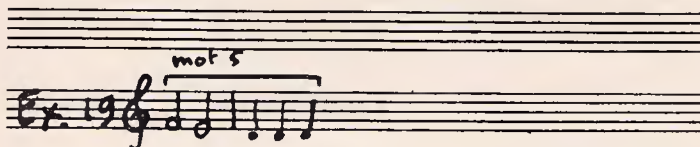
La séquence sera rejouée (au magnétophone dans la version originale — ou à défaut au piano) et enchaînée à la suivante — et l'on procédera alors de manière identique.

Il sera demandé à l'élève d'indiquer les signes secondaires de notation : legato détaché - piqué - louré, etc... qu'il aura évidemment — déterminé lui-même à l'oreille après avoir réentendu le fragment, ainsi que l'indication du temps de l'œuvre (en Italien traditionnel : allegro - andante, etc... ou en français) (voir ex. précédent).

⁂

Quelquefois les deux mots seront séparés par un « conduit musical ».

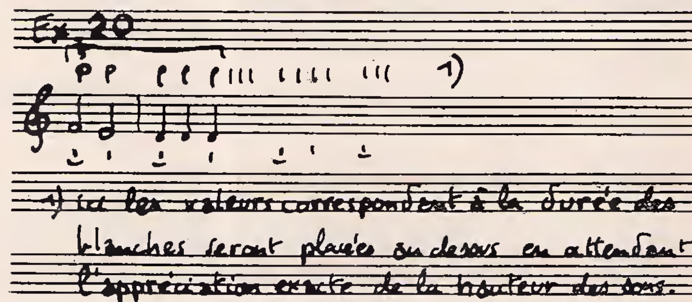
Ex. : Symphonie « La Surprise » n° 94 de Haydn - 2[e] mouvement - (2[e] phrase) (ex. 19).



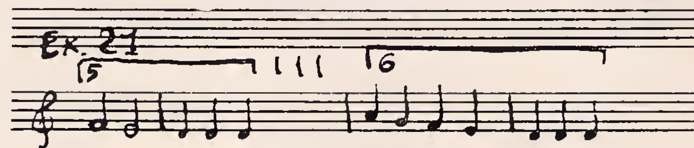
(1) On veillera à ce que l'élève, par une fâcheuse habitude, ne place pas systématiquement une « barre » supplémentaire à la fin, pour « fermer » la séquence.

Le mot 5 sera dicté comme indiqué précédemment puis l'enchaînement sera fait jusqu'à la fin du mot 6.

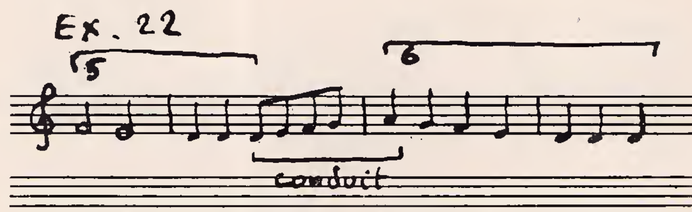
— L'élève notera : (ex. 20).



Une deuxième audition du mot n° 6 isolé permettra à l'élève de le situer par l'accolade (ex. précédent) et de réaliser complètement le mot 6 (comme précédemment) (ex. 21).



A la re-lecture du membre, il notera le conduit (rythme d'abord, et mélodie ensuite) : (revoir l'exemple 19) (ex. 22).



— Autre exemple de « conduit ».

2[e] mouvement de la symphonie « militaire » n° 100 de Haydn (ex. 23).



On procèdera exactement de la façon qui a été précisée ci-dessus.

— On s'aperçoit que le conduit qui part du « mi » n'enjambe pas la fin du mot précédent (comme c'est le cas dans l'exemple précédent) ceci sera alors matérialisé par la notation croche isolé (do) (fin de mot et : croche (mi) début du membre (la barre de croche n'enjambera pas non plus le 2[e] temps rythmique de la 2[e] mesure).

N.-B. — Des mots eux-mêmes pourront aussi se chevaucher, ex. : Symphonie n° 4 (Tragique) de Schubert (final - mes. 85 et suiv.) - 2e thème (ex. 24).

Nous savons, par expérience, que de cette façon toute la **Musique** peut être dictée (à une voix, à deux voix : ex. 3e mouvement du quatuor opus 77 en fa de Haydn ; 2e mouvement de la symphonie de C. Franck... etc...

On pourra faire également des dictées polyphoniques : « chorals de Bach » à 4 voix ou « l'art de la fugue ») — le choix des fragments est à déterminer à l'avance par le professeur qui aura lui-même à faire une analyse logique du rythme du texte à dicter, de

Ex. 24 — 1er membre

chevauchement des mots 4 & 5, de même que des périodes 1 & 2.

(2e membre)

les mots [1, 2, 3] & [5, 6, 7] sont très courts ; ils sont réduits à leur seule désinence. (féminine)

façon très approfondie, il aura quelquefois à choisir une interprétation précise !

La dictée une fois achevée sera « relue » entièrement, par l'audition du disque — (ou bande magnétique) — recopiée sur un cahier de textes, elle sera apprise « par cœur » : l'élève sera capable de la **retranscrire** de mémoire ou de la **chanter** (avec les notes) — une interrogation — écrite ou orale (selon le nombre d'élèves du cours) sera le contrôle de ce travail.

Ainsi un élève qui aura suivi le cycle des 4 années prévues, sera effectivement en possession, d'une technique de notation, au moins équivalente à celle obtenue par la méthode traditionnelle ; — (au niveau d'une première médaille de solfège) — il aura de plus une connaissance générale de la littérature musicale : connaissance dans le détail, de la composition des thèmes des œuvres du répertoire (analyse rythmique - et tonale).

Le cours d'histoire de la musique complètera sa culture musicale sur des connaissances de base acquises sérieusement et de façon durable.

Il sera ainsi tout préparé au cours d'analyse harmonique et d'esthétique et sortira de nos établissements avec une solide culture générale de la musique.

EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1968

C.A.E.M., 1re Partie

Dictée

Composition française

Un écrivain contemporain a dit : « On ne crée qu'avec sa propre substance. » Essayez de définir, par l'analyse concrète de quelques exemples précis, ce que cet écrivain entend par la « substance » du créateur.

Histoire de la musique

Précisez les principaux aspects de la musique depuis la fin du XIIe siècle jusqu'aux premières années du XIVe.

C.A.E.M., 2e Partie

Art musical

Wagner louait chez Berlioz « la force créatrice et l'originalité de l'invention ».

Vous relèverez dans la partition de *Roméo et Juliette* les éléments pouvant justifier cette appréciation sur la personnalité de notre grand romantique.

Histoire de la musique (Civilisations)

Quelle est l'influence des facteurs religieux sur la musique au XVIe siècle. Sont-ils aussi déterminants sur les autres arts ?

CENTRE NATIONAL DE PREPARATION AU C.A.E.M. (Lycée La Fontaine)

THEORIE

1° Dans quelles gammes peut-on trouver l'intervalle de quarte augmentée dont la note supérieure serait la sous-tonique de mi mineur ?

2° Une mélodie étant en mi majeur, quelles notes faudrait-il modifier pour moduler successivement dans les tons suivants :

a) ut dièse mineur,

b) La majeur,

c) Fa dièse mineur,

d) Si majeur,

e) Mi majeur ?

3° Quelles sont les mesures dont le 1/4 est égal au 1/3 de la mesure à 12/16 ?

Andantino tranquillo (𝅗𝅥 = 63)

mf

f

dim e poco rall.

Au mouvt

(𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 précédente)

p souple

cresc. - f

p légèrement

Retenu

Tempo 1°

mf

p

Rit.

p

LES DISCIPLINES DE L'ÉCOLE MATERNELLE AU TRAVERS DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE

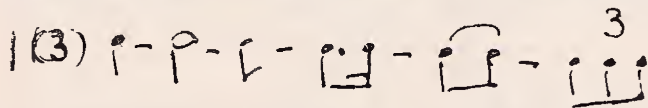
par Laure RÉCEPTOR

Institutrice à l'Ecole maternelle P. Foncin, Paris

Je poursuis depuis plusieurs années dans ma classe d'enfants de quatre à cinq ans, une expérience que je nomme « *Improvisation gestuelle rythmique* » et qui, mettant à contribution toutes les disciplines de l'Ecole Maternelle aboutit au fait, qu'à l'audition d'un texte musical (grande musique, folklore ou jazz) l'enfant, spontanément et sans intervention de la maîtresse, s'exprime par de la danse et d'une manière toute personnelle. C'est-à-dire qu'il improvise les gestes, tout en leur donnant le caractère qui convient à ce texte et la pulsation qu'il aura ressentie en écoutant ce texte. (Dans de nombreux textes, la pulsation peut être ressentie différemment selon le tempérament de l'individu qui écoute, de telle sorte que la rapidité de l'interprétation gestuelle peut changer sans que, pour cela, l'élan expressif des phrases en soit modifié. Les accents de pulsation qui figurent sur les exemples n° 1 et n° 2 montrent que l'interprétation gestuelle du n° 1 est plus lente que celle du n° 2).



Cette manière d'improviser des gestes sur de la musique suppose une familiarisation avec les éléments rythmiques de base (3) qui doivent trouver chez l'enfant



une résonance immédiate de son « moi rythmique » et de sa sensibilité musicale et d'autre part une facilité du maniement de ses membres dans les divers plans et directions de l'espace (prise de conscience du corps, structuration du temps et de l'espace).

QUELLE EST MA METHODE POUR PARVENIR A CE RESULTAT ?

I. - *L'enfant est en présence du rythme par les perceptions visuelles.*

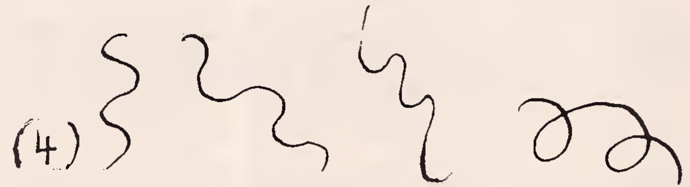
Je pars de la situation vécue : mouvements de la neige qui tombe, balancement de la cime de l'arbre, une bagarre etc...

a) *L'enfant imite gestuellement les mouvements perçus.*

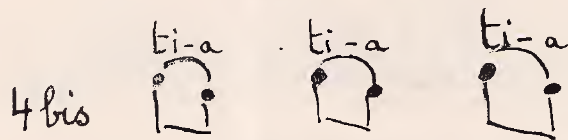
b) Si les perceptions visuelles ne sont pas associées à des perceptions auditives, l'enfant leur donne une signification auditive en *imitant vocalement les mouvements perçus* et les gestes correspondants.

Exemple :

— La feuille voltige : gestes de l'enfant (4).



Je demande à l'enfant de chanter son geste et j'entends : (4 bis).



— Nous jouons à la bagarre : gestes de l'enfant dans tous les sens (5).

Et j'entends de la voix de l'enfant (5 bis).



— L'enfant est le cheval qui court et j'entends (6).



— Il est le cheval qui galope et j'entends (7).



C'est la création musicale par l'enfant, des éléments rythmiques de base dans le caractère précis des gestes.

Je prends soin de faire préciser ces caractères verbalement (doux, lié, brutal, sec, les enfants sentent facilement ces caractères). C'est ce que je nomme « la correspondance geste-musique ». L'enfant devient « musique-objet », il est *affectivement lié* au rythme, ce qui est pédagogiquement très important.

Conséquences de ces deux imitations de la perception :

— Voie ouverte à la création de gestes. Je dis « Voie ouverte », car à ce stade ce n'est qu'un balbutiement de la création. Celle-ci ne se développerait pas si des techniques dont je parlerai plus loin ne venaient réduire les handicaps de l'enfant (gaucherie, inexpérience) et lui permettre l'épanouissement de ses possibilités créatrices et de sa personnalité.

Bien des mouvements perçus par les enfants, différents par le geste imitatif, ont cependant la même expression rythmique : une locomotive crachant sa fumée verticalement ou en oblique et par ailleurs des coups de poings dans toutes les directions peuvent trouver la même expression rythmique dans des noires accentuées. C'est cette variété d'expression de gestes pour un rythme identique qui rend les enfants attentifs, lors des exercices de rythmique, aux possibilités d'expression, de leurs corps.

Dès lors, nous les voyons chercher, avec quels autres membres ils pourraient aussi interpréter un même rythme, et chaque création de gestes est une trouvaille qui les remplit de joie (prise de conscience du corps).

De ce fait l'enfant va vers la *dépersonnalisation du geste et de la musique.*

— Voie ouverte à l'initiation aux éléments rythmiques, ceux-ci étant retrouvés, confirmés dans des chants, en métrique, à l'orchestre enfantin, assemblés par la suite en formules rythmiques.

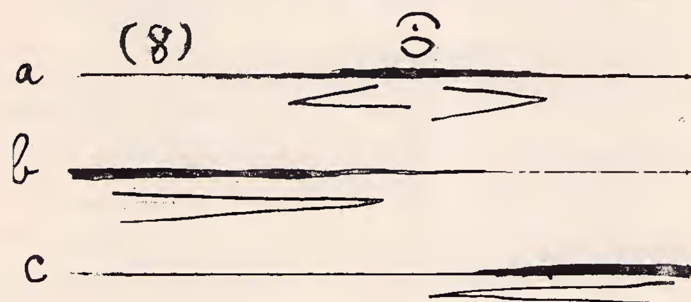
— Voie ouverte à la création musicale : les éléments rythmiques étant à la base des créations de petites mélodies par les enfants.

c) *L'enfant danse avec la main par des TRACES sur papier les « gestes-musique »*, dans leur rythme, intensité, hauteur (registres musicaux).

C'est une confirmation du geste-musique : voir ci-après des exemples :

Je mets à la disposition de l'enfant des feuilles de papier de grande dimension lui permettant l'élan de ses tracés dans les conditions optimum de liberté et d'espace sur le papier.

— Sons filés dans les trois registres vocaux (8).



L'aigu - haut de la feuille (a) pouvant être le cri aigu de l'hirondelle qui passe dans le ciel, ou bien le sifflement strident d'une motrice qui arrive et s'éloigne etc...

Le médium - milieu de la feuille (b) : un avion au départ allume son moteur puis s'éloigne en roulant sur la piste, ou bien un métro, etc...

Le grave - bas de la feuille (c) : un lion mécontent grogne et finit par rugir etc...

L'enfant grossit le trait lorsqu'il perçoit un crescendo.

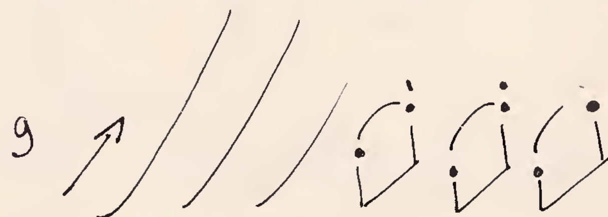
— Nous pouvons nous reporter à l'exemple (5) précédent pour une bagarre ou l'interprétation de notre récitation « le soleil jette ses rayons ».

Pour la marche de l'ours, l'enfant trace une suite de gros traits horizontaux ou verticaux correspondant à une interprétation musicale de noires lourdes.

— L'exemple précédent (6) trot du cheval, est valable aussi, en tracés légers, pour la clochette qui tinte sur le harnais (registre aigu) ou bien pour les gouttelettes d'eau qui tombent du robinet dans un bassin et qui chantent et dansent au contact de l'eau.

Outre les différences de registres et de nuances que peut présenter chacun des exemples musicaux précédents entraînant de ce fait des différences de gestes et de tracés, il existe des différences fondamentales de caractère et d'expression entre les exemples se rapportant à 8 (expression « liée ») et ceux cités en 5 et 6 (scandé violent, puis léger) et l'exemple de l'ours : scandé lourd.

— Les oiseaux s'envolent de terre : du grave à l'aigu (9) tracés de bas vers le haut, le sens pouvant



être aussi bien gauche - droite que l'inverse si l'enfant le désire, sens dont l'enfant prend peu à peu conscience au fur et à mesure des exercices d'expression gestuelle et de graphisme.

— Ils reviennent vers la terre : de l'aigu au grave (10).



— Alternativement les deux interprétations précédentes (11).

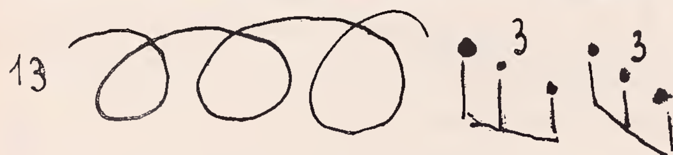


— En (12) nous retrouvons l'exercice précédent (1) sans interruptions de tracés.

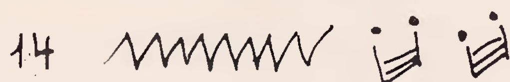


— Une feuille, la neige, des voiles voltigent : pour l'interprétation graphique de ces perceptions nous pouvons nous reporter à (4) l'interprétation musicale (4 bis) subissant des variations de registres suivant les mouvements et tracés, de haut vers bas, ou l'inverse ou en latéralité.

— A l'occasion d'un spectacle de marionnettes, la poupée tourne aux sons d'une valse : l'enfant danse la valse sur le papier en traçant des boucles larges (13).



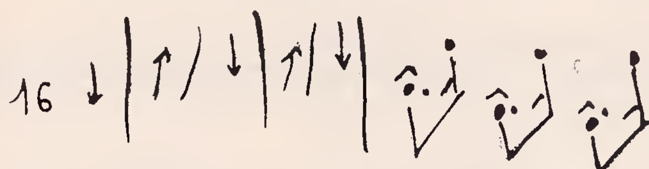
— La feuille tremble sur la branche (14).



— Tout ce qui saute, galope (15). Dans cet exemple l'élan du tracé va vers le haut. Il en est de même pour l'expression de ce rythme dans la danse : les divers membres du corps prennent leur élan vers le haut.



— En (16) l'élan et l'appui des tracés et des mouvements du corps vont vers le bas.



Tous les éléments rythmiques de base précédents dans leurs divers registres et nuances peuvent se combiner les uns aux autres donnant lieu à des enchaînements de tracés variés (créations linéaires souvent inattendues et originales).

Je pense cependant qu'il ne faut pas bloquer un enfant dans son élan de tracés lorsqu'il ne va pas dans le sens exact des registres musicaux.

Il peut n'avoir pas encore ce sens et dans ce cas il lui viendra plus tard. Ou bien, l'ayant, il se peut qu'il soit entraîné par l'imagination de tracés que lui suggère le rythme.

Ce serait alors, moins que jamais, le moment de le déranger dans son expression créatrice. Donc, ne pas trop intervenir auprès de l'enfant, surtout au début de ce genre d'exercice, l'essentiel est que le rythme soit exprimé.

Par ailleurs, il est intéressant lorsque les enfants sont capables d'actionner en même temps leurs deux bras sur un même rythme, d'essayer de leur en faire exécuter les tracés avec les deux mains en même temps (un pinceau dans chaque main).

Les tracés sont alors davantage l'expression du mouvement et du rythme au travers de la personnalité de l'enfant.

Conséquences de cette imitation : voie ouverte à la reproduction des mots ceux-ci étant faits dans leur dessin, d'enchaînements de tracés dans les divers plans et directions (références aux tracés précédents). Conséquence immédiate de ce fait :

— Voie ouverte à la lecture.

— Voie ouverte à la lecture musicale (les neumes) et partant de là, à l'initiation musicale.

— Voie ouverte à la peinture d'un certain style, les tracés étant l'expression d'une dynamique libérante de la personnalité, invitant l'enfant à la création artistique (lacis - lancés - boucles dans tous les plans et directions au travers desquels l'enfant place souvent des créations de forme).

— Voie ouverte au dessin et au modelage : l'enfant identifie avec plus de facilité les lignes montantes, descendantes, brisées, courbes des objets, il les reproduit avec beaucoup plus d'aisance et par conséquent de plaisir.

(à suivre)

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

AVRIL

MARDI 15 :

Chant : Que donn'rai-je à ma mie (chant populaire de Champagne) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 16 :

Initiation à la musique : L'Enfant et les sortilèges (Ravel).

Chant : Sur le pont de Tréguier (chant populaire de Bretagne) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 18 :

Solfège 1re année : 10e leçon (étude du *fa*).

MARDI 22 :

Chant : Que donn'rai-je à ma mie (suite de l'étude).

MERCREDI 23 :

Initiation à la musique : Danses hongroises (Brahms).

Chant : Sur le pont de Tréguier (suite de l'étude).

VENDREDI 25 :

Solfège 2e année : 11e leçon (étude du *ré* aigu).

MARDI 29 :

Chant : Que donn'rai-je à ma mie (fin de l'étude).

MERCREDI 30 :

Initiation à la musique : L'Enfant et les sortilèges (Ravel). Danses hongroises (Brahms).

Chant : Sur le pont de Tréguier (fin de l'étude).

A CŒUR JOIE (1)

STAGES 1969

ETE

a) **en FRANCE :**

« Rythmique Dalcroze » et « préparatoire au 1er degré maître de chœur »
du 3 au 12 juillet - St-JACUT-de-la-MER (22) Côtes-du-Nord
dir. Dominique Porte.

« Renaissance » et « 2e degré maître de chœur »
du 7 au 16 juillet - TOURS (Indre-et-Loire)
dir. Jean-Michel Vaccaro, César Geoffray.

« Maître de chanterie » : chorale d'enfants
du 7 au 16 juillet - lieu non encore défini
dir. Christiane Bûcher.

« Instruments populaires » : guitare classique, flûte à bec
du 16 au 25 juillet - Château du BREUIL (S.-et-L.)
dir. Denis Deparis.

« Instruments anciens et musique d'ensemble »
du 12 au 19 juillet - MARLY-le-ROI (S.-et-O.) - INEP
dir. Erwin List - stage organisé par Jeunesse et Sports **réservé** aux instrumentistes très exercés.

« Orchestre »
1er au 15 août - St-NECTAIRE (P.-de-D.)
dir. Jean-Louis Jam.

« Solfège » 1er et 2e degrés
du 28 août au 4 septembre - St-LEGER-sous-BEUVRAY (S.-et-L.)
dir. Marcel Corneloup.

« 1er degré maître de chœur »
du 1er au 9 septembre - HOULGATE (Normandie) - CREPS
dir. André Garreau.

« Culture vocale »
du 1er au 10 septembre - Château du BREUIL (S.-et-L.)
dir. Prof. Helmut Lips et Jean-Paul von Eller.

b) **à l'ETRANGER :**

Belgique :
du 28 au 27 juillet - NAMUR
1er degré maître de chœur
dir. Manu Poiré.

Espagne :
du 18 août au 27 août - TREMP
1er, 2e degré maître de chœur
dir. Lluis Virgili, Jean Trincal.

Angleterre :
du 23 août au 31 août - CORLEY (près de Coventry)
1er, 2e degré maître de chœur
1er degré choriste
séjour pour chorales constituées
dir. Michel Gentilhomme, Willi Gohl
et des instructeurs anglais.

Maroc :
du 21 septembre au 28 septembre - MOHAMMEDIA (près Casa)
stage « solfège »
dir. Marcel Corneloup - Jacques Vérot.

Tout renseignement au :

Secrétariat A CŒUR JOIE,
5, rue Jussieu,
LYON (2e) - Tél. 42-52-44.

Les inscriptions pour les stages d'ETE seront ouvertes à partir d'AVRIL.

Nos stages sont ouverts à **tous les jeunes,** garçons et filles, à partir de 17 ans, intéressés par la musique, la direction chorale, le solfège, le chant choral...

Les stages se déroulant à Marly-le-Roi et à Houlgate ne sont ouverts qu'aux candidats de 18 ans au moins (il s'agit d'INEP et de CREPS d'Etat).

***

La Fédération Européenne des Jeunes Chorales organisera, **du 2 au 10 août 1969,** une grande Semaine Chantante à Brême (Allemagne).

Beaucoup d'entre vous connaissent déjà ces Semaines où l'on pratique et où l'on écoute de la musique de haute qualité tout en goûtant le charme de sites étrangers et l'agrément des rencontres internationales. Elles sont l'image des grands rassemblements « Europa Cantat » qui ont lieu tous les trois ans dans un pays différent et groupent plusieurs milliers de participants. Encore tout récent, le souvenir merveilleux d'Europa Cantat III à Namur, en été 1967, nous invite à prendre part en nombre toujours croissant à ces manifestations de la F.E.J.C.

Le recueil « Europa Cantat III » est à votre disposition au Secrétariat A Cœur Joie (prix du recueil : 4,50 F). Il contient une trentaine de chœurs, de tous genres et d'époques diverses, chantés à Passau, à Nevers et à Namur.

L'ÉDUCATION MUSICALE EN QUATRIÈME

par Mlle LAVITRY

Professeur d'Education Musicale

Le présent article est la conclusion de ceux qui ont paru dans les numéros 151 et 154 de « L'Education Musicale ». Que le lecteur veuille bien me pardonner de l'inviter à s'y reporter.

⁂

Ainsi, en ce qui concerne la pratique musicale, l'essentiel du programme de 4e a été fait au cours de trimestres précédents. Si le but du premier a été la préparation du terrain dans les domaines vocal, auditif et rythmique, le second a été riche d'acquisitions et de progrès. Il nous reste à savoir maintenant ce qui est assimilé et ce qui ne l'est pas et à trouver, pour le savoir, la meilleur méthode d'investigation.

Il y a bien sûr la méthode traditionnelle qui consiste en une révision des connaissances prévue et dirigée par le maître lui-même. Mais je voudrais montrer qu'on peut aussi choisir une manière de procéder plus vivante et, peut-être, plus efficace.

Deux groupes d'équipes de 4 élèves chacune sont constituées, ce qui représente de 8 à 10 équipes selon l'effectif de la classe, et donc un travail s'échelonnant sur 8 ou 10 semaines. Dans chaque équipe, un chef, en la personne d'un élève bon musicien.

Un premier groupe d'équipes a pour mission de préparer des questions sur des points précis fixés d'un commun accord avec le maître. C'est la formulation de ces questions qui est intéressante parce qu'elle fait appel au pouvoir inventif de nos élèves ; guidés par le souvenir des exercices variés pratiqués au 2e trimestre, ils vont s'en inspirer pour capter maintenant l'attention de leurs camarades sur les points de révision prévus.

L'équipe veut-elle se rendre compte de l'aptitude de la classe à sentir le passage du majeur au mineur ? ou l'inverse ? elle prépare 3 ou 4 petites phrases tirées d'exercices de solfège ou de chants où se fait ce passage, puis contrôle les réactions de la classe.

Veut-elle juger du jeu de certains réflexes ? Exemples :

— ses camarades distinguent-ils le ton et le demi-ton,

— savent-ils trouver la tonalité d'une page de musique,

— savent-ils modifier la 3ce d'un accord parfait pour lui donner le caractère voulu ?

C'est par une série d'exemples concrets ou d'exercices qu'elle y parviendra.

— s'agit-il pour elle de vérifier l'écriture de rythmes simples ? elle proposera de reprendre tel ou tel chant connu, puis d'en écrire les paroles audessous desquelles sera noté le rythme, de mémoire.

Peu à peu d'autres points sont ainsi éclaircis, précisés ou complétés, le maître restant toujours un guide vigilant et discret dans la progression et le contrôle de ces révisions.

Le deuxième groupe d'équipes intervient ensuite. Il a pour mission de mener une enquête pour rassembler les souhaits qui s'expriment dans les rangs de la classe. Voici, en substance, ce qui a été entendu, noté et transmis au professeur :

— moi, je n'ai rien compris à cette histoire de gammes relatives, j'aimerais une nouvelle explication !

— moi, je n'arrive pas à mettre en place le rythme croche pointée double croche, croche du chant « la ronde de l'aveine », pourrait-on le reprendre ?

— moi, je ne sais pas chanter bien juste un sol dièse ou un sol bémol après le sol naturel !

— moi, je n'entends pas toujours un changement de mode !

— et moi, quand on me demande à brûle-pourpoint si l'accord joué est majeur ou mineur, je ne puis répondre parce que je ne suis pas sûr de ce que je vais dire ! Je ne saisis que la différence des modes si l'on me propose une suite d'accords majeurs et mineurs.

— moi, j'aime tout ce qui est rythme mais je suis incapable d'écrire le rythme que j'entends !... pourrait-on s'exercer encore ? etc...

A tous les vœux exprimés ainsi librement (l'anonymat vis-à-vis du maître favorise leur expression) le professeur répond maintenant et, fort de son expérience, intervient alors d'une manière déterminante.

L'exercice de dictée n'est pas négligé. Il comporte:

1) la notation sur le cahier des principales vocalises dont la pratique a été la plus efficace. La parole est encore donnée aux élèves. Les uns voudront garder ceux des exercices qui ont facilité la pose de leur voix, ou amplifié leur capacité respiratoire ; d'autres, celles des vocalises qui ont développé leur étendue vocale ou qui les ont aidés à comprendre la manière de colorer un son, ou à phraser avec aisance.

En fin de compte, le travail de l'année se trouvera consigné dans chaque cahier.

2) en liaison avec le programme d'histoire, l'écriture de thèmes, vocalisés puis solfiés, d'œuvres de Mozart et de Beethoven, puisque c'est à la découverte du génie de ces deux musiciens qu'est consacré notre 3e trimestre.

L'année de 4e, qui devrait être celle d'un travail fructueux — travail qui souvent nous déçoit parce qu'il est difficile d'arracher certains de nos élèves à leur nonchalance ou leur médiocrité — s'achève sur la perspective d'élargir encore l'horizon musical par l'étude, au cours de la classe de 3e, des modulations, des modes anciens, des ornements, de certaines formules conclusives dont nous avons eu l'occasion de parler, mais sans en aborder vraiment l'explication qui sera l'objet de l'année à venir.

⁂

Nos élèves connaissent les grandes formes de musique instrumentale. Nous avons à leur montrer maintenant de quelle admirable manière Mozart et Beethoven les ont illustrées et quel a été leur apport personnel dans l'évolution de ces formes. Nous disposons d'un temps d'écoute assez large puisque nous pouvons consacrer à chacun d'eux 10 ou 15 minutes du cours pendant 4 ou 5 semaines consécutives.

Pour montrer les diverses facettes du prodigieux génie de Mozart qui, selon Wagner, l'a « élevé au-dessus de tous les siècles et de tous les arts », choisissons parmi les sonates, concertos, symphonies, œuvres lyriques, quelques-unes des pages les plus significatives : tel mouvement de sonate pour montrer que tout en ayant le style et le mode d'écriture de son époque, Mozart les transfigure par la valeur expressive qu'il leur donne :

La « sérénade », l'air « mon cœur soupire », pour mettre en évidence la grâce, le don spontané de son invention mélodique ;

Des passages de la symphonie en sol mineur, du concerto pour piano en mi bémol, de Don Juan, pour souligner qu'il y a non seulement le Mozart que caractérise l'entrain, la gaieté, la fraîcheur, et une verve intarissable, mais aussi celui qui sait s'aventurer dans les zones du tragique où il atteint au sublime ;

Enfin telles autres pages pour montrer que sous son apparente facilité l'art de Mozart cache une maîtrise technique, une science de l'orchestration, un souci d'équilibre et d'unité, en un mot, un métier admirable.

Passant à Beethoven avec la sonate en si bémol, op. 21 par exemple, il sera aisé de le montrer « musicien pur », parti du classicisme de Mozart et de Haydn et fidèle aux impératifs du langage de son époque ; puis, en proposant à l'audition la sonate pour piano en fa mineur et le 1er mouvement de la 1re symphonie, de faire remarquer, d'une part, le parti qu'il tire de l'accord parfait (on pourrait d'ailleurs proposer d'autres exemples où certains thèmes se trouvent être des variations mélodiques ou rythmiques de cet accord) et d'autre part, son emploi systématique de la cadence parfaite.

Mais il importe de dessiner ensuite la ligne de son évolution en faisant entendre quelques passages de la symphonie héroïque, du concerto de violon (l'andante par exemple qui contient quelques unes des phrases les plus ineffables du compositeur) où s'affirme rapidement le 2e style de Beethoven désormais maître de sa pensée et de sa forme.

Pourtant l'œuvre ne cesse d'évoluer vers un élargissement de plus en plus vaste en raison même de la profondeur des idées. Que l'on prenne l'op. 57 en fa mineur, l'op. 90 en mi mineur ou l'op. 106 en si bémol majeur, la sonate devient une composition où le développement prend une ampleur inconnue jusque là.

La mélodie est toujours pathétique. Ecoutons un adagio : celui de la sonate en ut mineur op. III, celui de la IXe symphonie ou l'arioso dolente de la sonate en la bémol op. 110 où chaque mesure est chargée de signification humaine et prend un aspect confidentiel.

Le rythme est le plus souvent violent ou de caractère héroïque. Nous en donnons un exemple avec le 5e concerto pour piano où le soliste mène avec l'orchestre un véritable combat, et la 5e symphonie dont l'éloquence et la force de persuasion sont incomparables.

Enfin l'évolution s'achève avec les derniers quatuors où Beethoven atteint une force d'expression des plus sublimes, les dernières sonates pour piano où sa musique s'attache à exprimer ce que les mots ne sauraient dire, la IXe symphonie, message direct, reflet de la personnalité du musicien.

Ainsi le contenu émotif d'œuvres de plus en plus subjectives où Beethoven cherche en lui-même, dans ses rêves, ses joies, ses désirs ou ses souffrances l'objet de son art, fait de lui, déjà, un artiste romantique.

SEMAINE FRANCO-ALLEMANDE DE LA MUSIQUE

1er - 8 JUILLET 1969

Le Centre de Culture et de Plein-Air du Montchoisy accueillera cet été, outre le second stage d'initiation aux méthodes actives d'éducation musicale dont nous donnerons le programme détaillé le mois prochain, une Semaine Musicale franco-allemande organisée conjointement par la Ligue Française de l'Enseignement et l'« Arbeitskreis für Haus - und Jugendmusik » en coopération avec l'Office Franco-Allemand pour la Jeunesse.

Cette semaine musicale franco-allemande est ouverte aux jeunes Français et aux jeunes Allemands de 16 à 30 ans. 40 places sont réservées aux jeunes Allemands garçons et filles ; 40 places sont réservées aux jeunes Français garçons et filles. Chaque association se charge du recrutement dans son pays, le choix définitif des candidats étant effectué en commun par les responsables musicaux des deux associations en fonction du niveau musical et de l'orchestration souhaitable pour la musique instrumentale du programme. Le registre des inscriptions sera clos le 15 mai 1969, les candidats avertis de l'acceptation de leur demande le 1er juin 1969.

La responsabilité générale de la rencontre est confiée à Jean Marintabouret ; la direction musicale est assurée du côté allemand par Alexander von Hamm et du côté français, par M. Chocat, chef de chœur. Des activités de détente du type danses collectives ou danses folkloriques sont prévues.

Le programme a été établi à l'image des semaines musicales franco-allemandes qui se sont déjà déroulées outre-Rhin. Les œuvres suivantes ont été retenues :

- *Ensemble orchestral :*
  - *J.-S. Bach : Concerto Brandebourgeois n° 4 ; Extraits de l'Art de la Fugue.*
  - *Haendel : Concerto grosso op. 6 n° 1 en Ré Majeur.*
  - *Darius Milhaud : Suite provençale.*
  - *Vivaldi, Leclair ou Haydn : Concertos choisis en en fonction des solistes possibles parmi les stagiaires inscrits.*
- *Travail choral technique :*
  - *Costeley : Je vois de glissantes eaux.*
  - *Certon : En fut-il onc.*
  - *Chant populaire portugais (harm. J. Chailley) ; Les yeux de la Marianita.*
  - *Bela Bartok : Mocking of youth.*
  - *Villa-Lobos : Bendita Sabedona.*
  - *J. Absil : Zoo.*
  - *A. Dvorak : U Prirodè.*
- *Déchiffrage.*
- *Chœurs avec orchestre :*
  - *J.-S. Bach : Cantate du Veilleur.*
  - *B. Smetana : Chant tchèque.*

La participation aux frais comprenant l'hébergement et l'inscription aux différents ateliers a été fixée à 110 F. Les frais de déplacement seront remboursés à 80 %.

Pour les inscriptions et tous renseignements complémentaires, s'adresser à l'U.F.O.L.E.A. - 3, rue Récamier - Paris-7e arrt. - ou à M. Marintabouret - 15, rue Henri-Guillaumet - 51 - Châlons-sur-Marne.

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE ROMANS (Drôme)

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE (Ecole Municipale Agréée)

AVIS DE CONCOURS

Un concours sur épreuve est ouvert au Conservatoire Municipal de Musique en vue de nommer un professeur de solfège et chant choral. **Il est fixé au 17 mai 1969 à partir de 14 heures.**

La création de cet emploi placera le titulaire du poste dans le cadre permanent des agents des collectivités locales (échelons retraite) :

- **indice brut 400 ;** début de carrière,
- **indice brut 785 ;** fin de carrière.

Le candidat retenu prendra ses fonctions à la rentrée scolaire 1969-1970 et au plus tard, le 15 septembre 1969.

La date limite du dépôt des dossiers est fixée au 13 mai 1969.

Pour tous renseignements (règlement, date et nature des épreuves, situation administrative de l'emploi) écrire à Monsieur le Maire de Romans (secrétariat général), Mairie - 26 - ROMANS-sur-ISERE.

VACANCES MUSICALES DE LA F. N. A. C. E. M.

La **Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion Musicale** se propose, grâce à une expansion musicale constante et approfondie, de permettre à tous et, en particulier aux jeunes, d'accéder à la culture musicale.

Des **Séjours Internationaux de Vacances Musicales** sont organisés, aussi bien en France qu'à l'Etranger, pendant les congés scolaires, dans des lieux retenus en fonction de leur intérêt touristique (promenades et excursions pittoresques) et des possibilités qu'ils apportent tant sur le plan intérieur : salles de répétition, matériel musical (pianos, électrophones, magnétophones, discothèque, bibliothèque) que sur le plan extérieur : Festival de Musique (Prades, Aix, Edimbourg, etc.).

Fidèle à ses buts de véritable culture musicale permanente, ces séjours (mixtes) accueillent tout d'abord les **enfants** depuis l'âge de 5 ans : (jardin musical) jusqu'à 13 ans puis les **adolescents** (13 à 15 ans — 16 à 18 ans) et enfin les **adultes** (à partir de 19 ans).

Ces rencontres permettent aux plus jeunes ou au moins expérimentés de bénéficier d'une **initiation première** grâce à la **flûte à bec,** la **chorale,** etc. ; conjointement elles offrent l'occasion aux instrumentistes déjà avancés de participer pleinement à des activités à la fois dynamiques et culturelles : **musique** et **orchestre de chambre, connaissance de la musique,** perfectionnement personnel **(direction chorale, direction instrumentale,** etc). En bref, elles offrent la joie de **chanter ensemble,** de **jouer ensemble** à des jeunes qui, en général, en ont trop peu l'occasion au cours de l'année scolaire.

CONDITIONS D'ADMISSION

Largement ouvert à tous ceux qui sont intéressés par la **musique,** les séjours sont, en priorité, destinés à des participants ayant **déjà une activité musicale ;** toutefois, sont admis, dans la limite des places disponibles, des jeunes **non encore initiés à la musique.** Par contre, certains séjours demandent des connaissances spéciales en **musique ou en langue étrangère** (ces conditions sont précisées dans le tableau de détail de chaque séjour).

ACTIVITES

L'emploi du temps établit un juste équilibre entre les **activités culturelles** (chorale, musique d'ensemble, travail personnel, séances de poésie, d'art dramatique, de rythmique, écoute d'œuvres enregistrées présentées et commentées) et les **activités de plein air :** baignades, promenades, grands jeux...

Enfin, une place est ménagée, en fonction du temps, aux jeux d'intérieur, danses, cinéma.

Au début du séjour, cet emploi du temps sera établi avec le concours des participants. En cas de non observance de cet horaire établi et accepté par tous, il appartient au Directeur, en dernier ressort de prendre toute disposition nécessaire.

Une douzaine de séjours culturels sont prévus :

Vacances d'été :

BREHAL (Manche) - Bord de mer
(2 séjours juillet et août)
Section maternelle de 5 à 7 ans
Enfants de 8 à 13 ans

ARLES-sur-TECH (Pyrénées orientales)
(2 séjours de 28 jours, juillet et août)
Enfants de 6 à 13 ans.

MOLTIFAO (Corse) dans l'Ile de Beauté
(en juillet)
Enfants de 8 à 12 ans.

MOLTIFAO (Corse)
(août)
Pré-adolescents 13 à 15 ans.

AIX-en-PROVENCE (Bouches-du-Rhône)
Pendant le Festival de Musique (fin juillet - mi-août)
Stage d'adolescents de 16 à 18 ans.

BRAUNLAGE/HARZ (Allemagne)
mi-août, sous les auspices de l'Office franco-allemand pour la jeunesse
Stage d'adolescents (fin juillet).

SUNDERLAND (Angleterre)
Stage musical international pour amateurs de musique (chorale, orchestre de chambre, visites en Ecosse, etc.)
à partir de 18 ans.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser à la Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion Musicale - « Vacances Musicales » 1969, 23, rue Asseline, PARIS-14e - Tél. 734-02-72.

ENSEIGNEMENT MUSICAL

A. LEVALLOIS - MUSIQUE A TRAVERS CHANTS

Enseignement progressif de la Musique par les textes en trois volumes, illustrés par **G. Beuville.**

Vol. I .... **11,70 F**

AUCLERT-LEVALLOIS - LE SOLFEGE DANS LES CHANTS DE FRANCE

L'album .... **9,25 F**

100 Exercices élémentaires et progressifs à 2 voix sans accompagnement en clé de sol. Deux albums abondamment illustrés par G. Beuville.

J. JAMIN - HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Nouvelle édition - 208 pages .... **7,20 F**

100 pages d'illustrations - Index alphabétique - Index chronologique
Une Histoire de la Musique de grande diffusion - Très abondante **iconographie :** portraits, instruments, opéras dans les plus récentes présentations.
Complément indispensable des **Solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique.**

MANOUVRIER - SOLFEGE POLYPHONIQUE

Pour l'initiation au chant choral et à la musique instrumentale d'ensemble.

Vol. I et II - l'un .... **7,15 F**

CHEVAIS - ABECEDAIRE MUSICAL

(1er livre de l'élève). 2 cahiers : 1er cahier .... **4,00 F**
2e cahier .... **3,40 F**
Trois disques 17 cm, 33 tours en une pochette .... **32,65 F**

Nouvelle édition refondue et enrichie par **S. Sohet-Boulnois,** Professeur d'Education Musicale de la Ville de Paris.
Eléments originaux conservés. Exercices et nombreux chants nouveaux rendant la progression encore plus facile.

CHEVAIS - SOLFEGE SCOLAIRE

2 volumes, chacun .... **7,15 F**

Révision du **célèbre ouvrage utilisé à millions d'exemplaires** par **A. Levallois,** Professeur d'Education Musicale de l'Université.
Nombreux chants nouveaux français et étrangers.
Progression simplifiée et accélérée en vue des nécessités d'aujourd'hui.
Très ABONDANTE ILLUSTRATION, en deux couleurs, de l'Abécédaire et du Solfège Scolaire, par **Georges Beuville.**

LES INSTRUMENTS EN COULEURS

Collection de compositions originales en 4 couleurs, format 27 × 34, papier premier choix, divisée en séries de 7 planches :
Les Cordes, les Bois, les Cuivres, les Instruments anciens, les Instruments extra-Européens.

Chaque planche (1 instrument) .... **2,05 F**

en livrets sur papier glacé, pour Découpages Scolaires, avec explications de **H. Charnassé,** format 12 × 18, en une seule couleur.

Chaque livret contenant une série - le livret .... **2,05 F**
Disposition habituelle de l'orchestre, planche double format 34 × 53 .... **2,05 F**
La Percussion, planche double 34 × 53 en noir .... **4,10 F**

LES GRANDS DU JAZZ

Portraits de huit des plus célèbres solistes actuels de Jazz avec leur instrument, planches en couleurs format 27 × 34 - **Photographies de J.-P. Leloir**
Louis Armstrong, trompette - Art Blakey, batterie - Ray Charles, orgue électrique - John Coltrane, saxophone - Duke Ellington, piano - Lionel Hampton, vibraphone - Charles Mingus, contrebasse - Kid Ory, trombone.

Chaque portrait .... **2,05 F**

LES RÉFLEXES MÉLODIQUES CHEZ LES ENFANTS DE DIX A DOUZE ANS ET LEURS CONSÉQUENCES PÉDAGOGIQUES

par Alain LIEUZE

Professeur d'Education Musicale au Lycée M. Berthelot, Saint-Maur

L'étude qui suit rapporte une expérience réalisée dans un contexte scolaire collectif afin de mesurer, à l'aide de méthodes statistiques, les difficultés rencontrées par les élèves dans le déchiffrage des intervalles mélodiques élémentaires et les remèdes qu'il est possible d'y apporter.

Les détails de l'expérience, les calculs statistiques et les bandes d'enregistrement peuvent être consultés dans le mémoire déposé sous le même titre à l'Institut de Musicologie de Paris (mai 1964).

***

Eléments bibliographiques fondamentaux :

— BACHER F. : **Etude de la liaison statistique entre deux variables par la méthode de l'information.** B.I.N.O.P. janv.-fév. 1957. Paris.

— CHAILLEY J. : **Formation et transformation du langage musical.** I. - Intervalles et échelles. C.D.U. Paris, 1955.

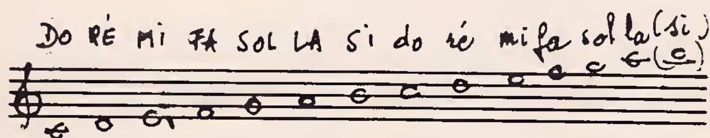
— EHRLICH S. & FLAMENT C. : **Précis de statistique.** P.U.F., Paris, 1961.

— FRANCES R. : **La perception de la musique.** J. Vrin, Paris, 1958.

***

SOMMAIRE

CONVENTIONS TYPOGRAPHIQUES



INTRODUCTION

Le maître qui a le souci de l'efficacité ne cesse de se demander si les méthodes qu'il emploie sont adaptées aux capacités réelles de ses élèves ; ce doute est salutaire et nécessaire au bon professeur. Mais les réactions des enfants ne laissent pas de déconcerter celui qui s'en tient à la première impression. En matière d'éducation musicale, le pédagogue pourrait vite conclure que chanter faux est la chose la mieux partagée, tant il est difficile d'obtenir d'enfants non sélectionnés une exécution satisfaisante des exercices de solfège. Pourtant la fréquence des erreurs qui indigne le maître exigeant, finit par exciter la curiosité de celui qui est plus enclin à expliquer le désordre qu'à le sanctionner. Quand on veut bien respecter l'expression des enfants en la considérant assez pour ne pas lui prêter gratuitement les intentions qu'elle n'a pas, les fautes paraissent plus involontaires qu'intentionnelles et la récidive semble le résultat d'un réflexe incontrôlé ou mal contrôlé. Bien moins qu'une disposition complaisante de l'esprit, cette façon de voir constitue une hypothèse de travail.

Les conditions présentes de l'enseignement musical dans les classes secondaires imposent aux maîtres qui en sont chargés des effectifs considérables. Il est courant de confier six cents à sept cents élèves par semaine à un même professeur parce que l'éducation musicale n'occupe qu'une heure de l'emploi du temps hebdomadaire. Cet état de chose a pour conséquence de donner au professeur, au bout de quelques années d'exercice, une connaissance intuitive très pondérée des réactions scolaires musicales des enfants. On ne peut cependant s'en tenir à ces impressions, si profondes soient-elles, et il appartient aux chiffres de démontrer ce qu'une attitude compréhensive a permis de remarquer.

L'expérience se propose donc de soumettre aux tests les réflexes qui se manifestent dans la lecture chantée, de manière à dégager des normes au moyen d'études statistiques.

Le milieu scolaire est par lui-même un champ d'investigations commode pour les expériences psychologiques. Il réunit des conditions d'homogénéité

d'âge et de niveau intellectuel qui limitent les facteurs de l'étude. Par ailleurs, l'organisation matérielle des expériences bénéficie d'une infrastructure qui favorise la réunion des sujets en un lieu et temps donnés. Les parents acceptent difficilement de prêter leurs enfants en dehors du cadre scolaire et de les soumettre à des tests individuels souvent répétés. Si les expériences se déroulent dans les limites du cours, la recherche ne risque plus d'être interrompue par suite de la défection d'un sujet et peut s'étendre avec continuité sur toute l'année scolaire.

Nous sommes donc amenés, pour des raisons de nécessités pratiques, à situer notre expérience dans un contexte collectif. En effet, hormis les interrogations individuelles, l'expression solitaire n'est guère le fait de l'enseignement de masse. On ne peut ignorer que les relations entre élève et professeur créent une sujétion peu favorable à l'expression personnelle spontanée. Cet inconvénient disparaît dans les réponses de groupe où l'anonymat rend les plus timides souvent très audacieux.

Au demeurant, l'expression musicale collective est un fait social des moins contestés : folklore, monodie religieuse, polyphonie vocale et orchestre, sont autant de manifestations de masse et les philosophes ont de tous temps reconnu à la musique une signification sociale. Il n'y a pas de raison à priori pour que les réponses de groupe en matière de lecture musicale soit moins représentatives d'une réalité que les réactions individuelles. L'expression collective est la résultante plus que la somme des manifestations isolées. Elle est peut-être spécifique mais elle constitue une réalité tangible dont maints pédagogues ont éprouvé toute la vigueur.

Si les réactions de masse ne sont pas toujours monolithiques, elles n'en demeurent pas moins significatives. Les résistances d'intensité variable qui se manifestent au sein du groupe convergent vers une force dominante qui résulte de l'élimination des attractions les plus faibles au profit des plus fortes. Cette dynamique des réactions collectives apporte une notion d'intensité que la réponse individuelle ne peut pas fournir. La physionomie collective des déviations offre donc un relief qui traduit l'intensité des erreurs.

Le contexte scolaire oblige à tenir compte des programmes officiels. C'est en classe de 6[e] que nous risquons de trouver les réactions les moins marquées par une formation solfègique puisque celle-ci commence à peine. En outre, les enfants entre dix et douze ans ont encore assez de fraîcheur pour ne pas craindre d'être spontanés.

Toutes ces raisons nous ont paru assez fondées pour que nous osions entreprendre une expérience dans le but d'améliorer nos méthodes de lecture.

1[re] PARTIE

ORGANISATION DES PROGRESSIONS EXPERIMENTALES

I. - Principes de progression.
II. - Progressions théoriques.
III. - Progressions pratiques.

I. - PRINCIPES DE PROGRESSION.

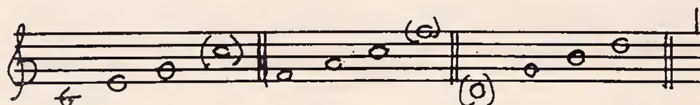
Du point de vue pédagogique, il est évident que l'organisation d'un programme de connaissances vise à favoriser l'assimilation de notions successives enchaînées dans un ordre de complexité croissante.

La difficulté réside principalement dans l'établissement de cet ordre. En effet, telle notion qui semble complexe de prime abord se réduit, une fois assimilée, en un concept global, synthèse de tous les éléments qui ont contribué à son explication. La difficulté d'une notion est donc relative et l'enchaînement des difficultés peut varier suivant les niveaux intellectuels.

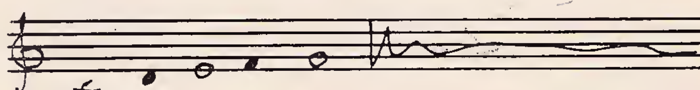
A. - Progression appuyée sur l'étude des accords parfaits.

La progression la plus communément admise dans les méthodes de solfège s'appuie sur une certaine théorie de la gamme, selon laquelle cette dernière est essentiellement structurée sur les accords parfaits constitutifs de tonique, dominante et sous-dominante.

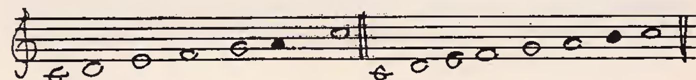
Cette progression est en fait assez sommaire. Dans un premier temps s'opère l'étude de l'accord parfait de tonique ; il suffit de reporter ensuite la même structure sur les 4[e] et 5[e] degrés pour que l'élève ait une connaissance nominale structurée des notes de la gamme :



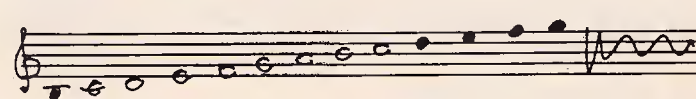
Dans un second temps, s'élabore le pentacorde de tonique structuré sur l'accord parfait.



Dans un troisième temps se constitue le tétracorde complémentaire par addition successive des 6[e] et 7[e] degrés.



Enfin la gamme est prolongée jusqu'aux limites de la tessiture vocale de l'enfant :



Cette progression se retrouve à quelques détails près dans les ouvrages en usage à l'heure actuelle.

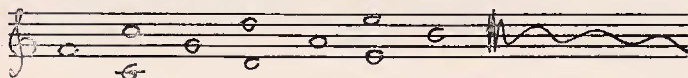
B. - Progression du cycle des quintes.

L'étude approfondie de la musique ancienne et l'ethnomusicologie mettent en évidence l'existence

d'échelles très différentes de celles qui sont enseignées traditionnellement. La formation de ces échelles n'est point justiciable de la théorie des accords parfaits ; il est assez singulier par exemple, d'appeler défective l'échelle pentatonique que des folklores du monde entier emploient depuis longtemps sans avoir jamais éprouvé, semble-t-il, la moindre impression de lacune.

Des diverses théories qui peuvent expliquer la formation de ces échelles, la mieux connue est la théorie du système de Pythagore. Selon ce dernier, les consonances fondamentales sont l'octave, la quarte et la quinte. Sur ces appuis consonanciels s'établissent les systèmes mélodiques de la musique grecque.

Une extrapolation de la théorie Pythagoricienne permet d'étendre le « cycle des quintes », ou mieux encore, un cycle de quintes ascendantes et quartes descendantes alternées, pour justifier l'existence des diverses échelles.



Ainsi s'échafaude une progression à complexité croissante d'échelles à structures multiples (1).

Il s'avère que cette théorie du « cycle des quintes » reflète dans ses grandes lignes les réalités historiques et géographiques. Toutefois, il ne semble pas que la progression ait été systématique, certains stades existant manifestement sans référence à un stade précédent. En particulier, l'intervalle du ton suffit à construire un système sans qu'il soit possible de dire si ce ton s'intègre dans une échelle tritonique, tétratonique ou autre : ainsi en est-il de certaines psalmodies grégoriennes et de bien des comptines enfantines.

La réalité historique semble donc avoir un développement plus empirique. Tout se passe comme si les civilisations ne retenaient du « cycle des quintes » que ce qui est nécessaire à leur langage, sous la forme d'éléments de structure. La pratique entraîne alors une exploitation plus ou moins poussée de ces éléments ; selon les tendances éthiques et esthétiques des peuples, les attractions instinctives ou les élaborations intellectuelles altèrent diversement les échelles. Mais les grandes lignes de l'évolution demeurent immuables.

C'est dans cette optique qu'il est possible d'établir une progression pédagogique qui tienne compte de la réalité musicale commune actuelle, située dans la perspective historique de l'évolution du langage musical occidental.

C. - Progression mixte.

Exception faite de certains milieux avertis, la grande masse des contemporains semblent bien n'apprécier qu'un langage musical traditionnel ; il ne s'agit pas tant d'un langage qui obéisse aux règles établies, mais plutôt d'une expression admise par le plus grand nombre. Un langage est un moyen de communications et il est fondamental qu'à la question de l'un des interlocuteurs puisse correspondre une ou plusieurs réponses virtuelles ou réelles de l'autre interlocuteur. Ceci est vrai pour la musique comme pour les autres moyens d'expression. Le plaisir de la musique consiste alors dans l'attente ménagée des réponses possibles, dont l'éventualité est variable suivant l'expérience acquise par le sujet. L'auditeur moyen, qui ne cherche pas à raisonner ce qu'il écoute, ne prête son attention qu'à ce qui satisfait son attente.

S'il est difficile de définir le langage musical du XX[e] siècle occidental, tout le monde s'accorde pour lui reconnaître au moins les deux caractères généraux suivants :

1) L'échelle mélodique courante est la gamme diatonique à tempérament égal.

2) La mélodie est intimement liée à la trame harmonique qui répond aux principes de la résonance.

On ne peut sous-estimer par ailleurs un phénomène très important et tout-à-fait spécifique de l'époque contemporaine, c'est l'environnement presque permanent de la musique enregistrée. Cet envahissement accélère probablement l'évolution du langage. La formation musicale instinctive de l'enfant se faisait jadis lentement et sur le terrain musical familier à son milieu social. Aujourd'hui cette même évolution doit s'adapter très vite à des modes de penser en quelque sorte au-dessus de l'âge de l'enfant. L'assimilation du langage des adultes est précipitée en même temps que perturbée. L'enfant doit intégrer des réactions de natures différentes qui peuvent être schématisées dans les deux principes de progression énoncés précédemment.

Une progression de synthèse doit s'efforcer de réaliser l'osmose des structures divergentes du « cycle des quintes » et des accords parfaits.

II. - PROGRESSIONS THEORIQUES.

Le son FA est choisi comme note initiale commune aux trois progressions pour des raisons de commodité. C'est une commodité de notation, parce que la référence au DO grave nécessite l'emploi de deux lignes supplémentaires pour la notation du SOL à la quarte inférieure, et il est préférable de ne pas aborder cette difficulté de lecture au début des études ; mais, comme certaines progressions font appel à un mouvement mélodique à la quarte inférieure, le choix du son FA permet de résoudre cette difficulté graphique. Il y a aussi avantage à présenter le cycle des quintes à partir de FA pour éviter l'emploi des altérations à la fin du cycle.

Par ailleurs, sans faire de la hauteur absolue un principe trop rigide, il est préférable de ne pas trop s'éloigner de cet usage dans la mesure du possible, puisque la tessiture vocale des enfants s'accommode très bien de la référence à FA.

(1) V. bibl. J. Chailley. Form. et transf. du langage musical.

A) **Progression appuyée sur l'étude des accords parfaits.**

Stade n° 1 : Structure ditonique.

DO - FA - do - fa

Stade n° 2 : Structure d'arpège.

(Applicable par simple transposition aux arpèges de DO et de SOL).

DO - FA - LA - do - fa

Stade n° 3 : Structure mélodique justifiable de l'enchaînement harmonique des accords de tonique et de dominante.

DO - MI - FA - SOL - LA - do - fa

On remarque que l'arpège de SOL ne permet pas d'étudier de nouvelle structure :

1° Avec celui de DO, il présente l'enchaînement de dominante et de tonique qui vient d'être étudié.

2° Avec l'accord de FA il n'a aucun rapport harmonique.

Stade n° 4 : Structure pentacordale.

DO - RE - MI - FA - SOL

Stade n° 5 : Structures hexatoniques.

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - do - ré - mi - fa

Stade n° 6 : Structures heptatoniques.

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI - do - ré - mi - fa

B) **Progression du cycle des quintes.**

Stade n° 1 : Structures ditoniques.

DO - FA - do - fa

Stade n° 2 : Structures tritoniques.

DO - FA - SOL - do - fa - sol

Stade n° 3 : Structures tétratoniques.

DO - RE - FA - SOL - do - ré - fa - sol

Stade n° 4 : Structures pentatoniques.

DO - RE - FA - SOL - LA - do - ré - fa - sol - la

Stade n° 5 : Structures hexatoniques.

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - do - ré - mi - fa - sol - la

Stade n° 6 : Structures heptatoniques.

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI
do - ré - mi - fa - sol - la - (si)

C) **Progression mixte.**

Stade n° 1 : Structures ditoniques.

DO - FA - do - fa

Stade n° 2 : Structure d'arpège.

DO - FA - LA - do - fa

Stade n° 3 : Structure mixte.

(Tritonique mélodique et tritonique harmonique ou meublement de la tierce majeure).

DO - FA - SOL - LA - do - fa

Stade n° 4 : Structures pentatoniques.

DO - RE - FA - SOL - LA - do - ré - fa - sol - la

Stade n° 5 : Structures hexatoniques.

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - do - ré - mi - fa - sol - la

Stade n° 6 : Structures heptatoniques.

DO - RE - MI - FA - SOL - LA - SI
do - ré - mi - fa - sol - la - (si)

III. - **PROGRESSIONS PRATIQUES.**

Les progressions théoriques constituent le canevas des expériences. Le désir de recueillir le maximum de renseignements d'un nombre relativement limité de tests, eu égard aux capacités d'attention des élèves, a entraîné les modifications suivantes :

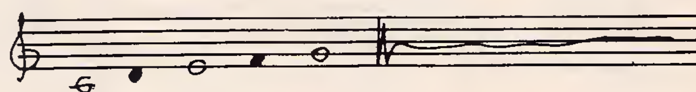
a) **Limitations des structures expérimentées.**

Tout d'abord, pour comparer la valeur pédagogique des trois progressions, il faut bien que le point de départ soit commun et que la mesure de la réussite s'opère sur le même test final. Or, les progressions se rejoignent dès le stade hexatonique. L'étude des structures heptatoniques constitue à elle seule un problème très vaste qui déborde le cadre de l'expérience. Sur le plan expérimental, par exemple, le choix des formules test de huit sons porte sur un total théorique de 40 320 combinaisons ; sur le plan musicologique, les structures heptatoniques entraînent l'étude des modes, des altérations, et des tonalités. Il faut ajouter que cette étude arriverait en fin d'année scolaire, période pendant laquelle le relâchement de l'activité des élèves risque de compromettre la signification des tests. Ces diverses raisons font que le contrôle final s'est limité au stade des structures hexatoniques. Néanmoins, les réactions des élèves sont enregistrées jusqu'à la fin de l'année et peuvent toujours être consultées.

b) **Comparaison des structures homologues.**

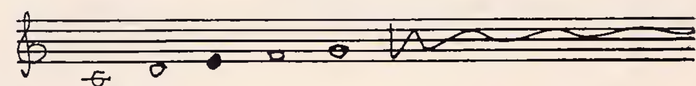
En dehors des stades communs ainsi définis, il est intéressant d'observer si les structures semblables mais issues de systèmes différents présentent une même stabilité.

La structure pentacordale de la progression appuyée sur les accords parfaits provient du meublement de l'arpège :



La tierce majeure doit être stable.

La structure pentacordale issue du cycle des quintes au stade tétratonique présente au contraire une tierce majeure faible.



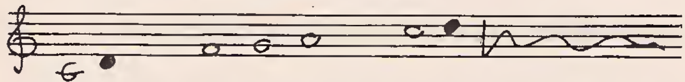
C'est pourquoi cette structure sera introduite dans la progression du « cycle des quintes » et que ces deux progressions auront à ce stade les mêmes tests de contrôle.

De la même façon, le stade pentatonique commun à la progression du « cycle des quintes » et à la progression mixte peut présenter une stabilité différente suivant les cas. Dans le premier cas, le degré

le plus faible est le LA parce que c'est le dernier acquis :



dans le deuxième cas, c'est le RE qui doit être le plus faible, pour la même raison :



La même batterie de tests permet de vérifier ces hypothèses.

c) **Etudes sous différents angles d'une même structure.**

Il est sans intérêt de confronter les structures ditoniques communes dans les trois progressions. En effet ce stade primaire ne représente en fait que l'acquisition d'un seul degré nouveau puisque le son référence est donné. Cette échelle est très vite ac-

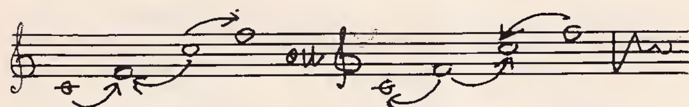
Tableau synoptique des progressions pratiques

Stade d'acquisition	Progression appuyée sur les accords parfaits	Progression du "cycle des quintes"	Progression dite "mixte"
0		Echelle ditonique	
1	Structure d'arpège	Echelle tétratonique	Structure de l'octave
2	Structure mélodique résultant de l'enchaînement harmonique tonique – dominante	Pentacorde	Structure "mixte"
3	Pentacorde	Echelle pentatonique	Echelle pentatonique
4		Echelle hexatonique	
5		Echelle heptatonique (b)	(non contrôlée)

quise et les risques d'erreurs ne sont pas suffisants pour justifier trois batteries de tests parallèles.

Il n'est pas non plus d'un grand intérêt de soumettre au même test de contrôle la structure d'arpège de la progression selon les accords parfaits et celle de la progression mixte, puisque cette structure provient dans les deux cas de la structure ditonique.

Seule la progression des accords parfaits éprouve la conjonction d'arpège. Dans la progression mixte, l'on recherche l'articulation et le pôle d'attraction de la structure ditonique.



d) **Déphasage dans la progression du « cycle des quintes ».**

Enfin, il faut signaler qu'au moment où les tests de contrôle ont commencé, la progression du cycle des quintes avait un stade d'avance sur les autres progressions.

Pour plus de clarté et afin de mettre en évidence un certain synchronisme d'évolution, les trois progressions pratiques sont résumées dans le tableau ci-contre.

Remarque.

Le stade O ne signifie pas en toute rigueur le point de départ **ex nihilo** des progressions. Considérée comme une notion de base, cette structure ne représente pas vraiment un stade d'acquisition, mais un cadre fondamental commun aux trois progressions. Ce stade initial ne fait pas l'objet d'un test de contrôle ; c'est pourquoi il est commode de le désigner stade O.

(fin de la 1re partie)

ANALYSES D'ŒUVRES

22 analyses au prix unitaire de F 2,00
ou de F 35,00 les 22 analyses

1, le Carnaval romain (Berlioz - 2, la Sonate à Kreutzer (Beethoven - 3, Jeux d'eau (Ravel) - 4, la Surprise (Haydn) - 5, les Saisons (Vivaldi) - 6, Pierre et le loup (Prokofiev) - 7, le Festin de l'araignée (Roussel) - 8, la Moldava (Smetana) - 9, le Tombeau de Couperin (Ravel) - 10, l'Oiseau de feu (Stravinsky) - 11, Watermusic (Haendel) - 12, Casse-Noisette (Tchaïkowsky) - 13, les Deux grenadiers (Schumann) - 14, le Freischutz (Weber - 15, le Prince Igor (Borodine) - 16, le Concerto violon (Beethoven) - 17, Symphonie fantastique (Berlioz) - 18, l'Arlésienne (Bizet) - 19, Shéhérazade (Rimsky) - 20, Tableaux exposition (Moussorgsky) - 21, Pacific 231 (Honegger) - 22, Coriolan (Beethoven).

A vos commandes joignez un titre de paiement

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHEL

Musique religieuse :

Deux disques seulement s'inscriront sous cette rubrique, chacun représentant une époque et un pays très différents. Avec le premier nous sommes en Angleterre pour écouter quelques pages peu connues de la musique religieuse de PURCELL, compositeur qui n'a pas fini de se révéler à notre curiosité ; en effet il y a quelques dizaines d'années Purcell était tout juste connu par son opéra Didon et Enée, et voilà qu'aujourd'hui encore la voix du disque nous apporte la nouveauté de pages religieuses d'une grande beauté. Il s'agit du « *Te Deum et Jubilate* », composé en 1694 sur des paroles anglaises et non latines, « *In Guilty Night* », scène dramatique à trois personnages, en quelque sorte un oratorio en miniature et « *Funeral Sentences* » qui fait partie des Anthems composées pour la Chapelle Royale. L'interprétation du Deller Consort est excellente, et l'on reconnaît aisément les qualités d'une publication HARMONIA MUNDI (1).

De l'Angleterre, nous passons à la Norvège et du XVIIe siècle, au XXe avec ce disque PHILIPS intitulé « *Musique Chorale Norvégienne* ». La première face est religieuse tandis que la seconde est inspirée par le folklore du pays. Tous les compositeurs nous sont inconnus et plusieurs montrent ici de belles natures de musiciens ; l'ensemble est bien sûr un peu inégal ; cependant une qualité demeure, l'emploi magnifique des ressources sonores d'une masse chorale. La face consacrée aux œuvres religieuses, chantées a cappella, est spécialement belle (2).

Musique pour instruments seuls :

En tête nous placerons le luth avec un très beau disque consacré à la Renaissance (Allemagne, Angleterre, Espagne, France). On peut le considérer comme une anthologie de la musique de luth de cette époque si riche. Le choix des pièces est excellent et les commentaires de la notice nous semblent précieux par les renseignements sur les origines bibliographiques de ce répertoire. L'ensemble est joué sur un luth de la Renaissance à 19 cordes de Sandro H. Zanetti, Pontresina. Bien qu'austère par le style général de cette musique, voilà un disque très curieux et fort intéressant à écouter et dont nous souhaitons la présence dans la discothèque scolaire. V.S.M. (3).

La harpe est certainement l'un des rares instruments dont l'histoire nous oblige à remonter jusqu'aux temps les plus reculés. A l'état primitif l'arc musical est déjà une harpe et l'histoire de son évolution passe par l'Egypte, l'Inde, la Perse... etc. Bien entendu, cet album de trois disques VÉGA consacré à ce bien bel instrument ne remonte pas si loin dans le temps mais se contente seulement de parcourir trois siècles de musique originale pour la harpe. Avec le premier volume, nous sommes à l'époque classique, au XVIIIe siècle avec, entre autres, DUSSEK, NADERMAN et HAENDEL ; le second volume nous conduit au XIXe avec BOCHSA, SAINT-SAENS et HASSELMANS qui fut le maître de la grande Lily Laskine ; et enfin le troisième volume, consacré au XXe siècle nous permet de retrouver des pages maintenant célèbres de FAURE, PIERNE, ROUSSEL, TOURNIER, CAPLET ou DAMASE. L'interprète de cette très judicieuse anthologie est Bernard Galais, actuellement premier soliste de l'Orchestre de l'Opéra de Paris. L'ensemble de l'album mérite les plus grands éloges (4).

Et de la harpe, nous passons au piano ; d'abord avec les quatre premières *Sonates* de MOZART (K. 279, 280, 281 et 282) interprétées par le jeune Jean-Bernard Pommier. De ces pages qui furent écrites en 1774, sans doute en vue du voyage à Munich, J.B. Pommier nous offre une exécution de virtuose, c'est-à-dire plus brillante que vraiment sensible ; en particulier les ornements joués ainsi d'une manière nerveuse deviennent des éléments descriptifs et pittoresques et perdent leur valeur purement mélodique. Malgré tout le jeu est très propre et la musique garde toute sa pureté. V.S.M. (5).

Les quatre *Impromptus* et les quatre *Ballades* de CHOPIN virent le jour entre 1830 et 1842. Si les Ballades représentent dans l'œuvre de Chopin le côté passionné, lyrique et parfois violent, nous trouvons plutôt dans les Impromptus le souvenir du poète faisant jaillir sous ses doigts de merveilleuses improvisations. Tous ces caractères nous les retrouvons dans l'interprétation du pianiste Adam Harasiewicz ; nous aimons le legato de son jeu, la grandeur du sentiment et le naturel du rubato. Un très bon disque PHILIPS de la COLLECTION PLAISIR DU CLASSIQUE (6).

Musique de chambre :

Le quinzième *Quatuor* de BEETHOVEN sera le seul disque intéressant cette rubrique ; esquissé dès 1823, l'ouvrage ne sera vraiment écrit que durant l'année 1825, et joué pour la première fois par le Quatuor Schuppanzigh le 9 septembre 1825 à Vienne. C'est incontestablement l'un des plus grands parmi les derniers ouvrages du Maître, par la richesse du langage bien entendu, mais aussi par les correspondances qu'il a été possible d'établir entre les circonstances de la vie de Beethoven et l'œuvre ; en effet le mouvement lent est parsemé d'annotations marginales qui montrent bien que Beethoven conçut cette page comme un chant de reconnaissance à la divinité à la suite d'une grave maladie, guérie presque miraculeusement. En ce qui concerne l'interprétation, celle du Quartetto Italiano est

excellente, nuancée, souple, vivante, toujours très expressive. PHILIPS (7).

Concertos :

Au chapitre des Concertos, la production discographique est beaucoup plus importante et aussi plus variée. Commençons par un disque consacré à Maurice André, le plus grand peut-être des trompettistes français actuels. Les quatre ouvrages qui en constituent le programme (VIVALDI, LOEILLET, HAMAL, VALENTINI) sont intéressants et permettent surtout d'apprécier la magnifique sonorité et les prouesses techniques de ce sympathique artiste. Son utilisation au cours d'Education Musicale est toute indiquée. ERATO (8).

Du *Concerto en ré majeur op.* 61 *pour violon et orchestre* de BEETHOVEN nous signalerons cette nouvelle version avec le violoniste soviétique Igor Bezrodni en faisant toutefois remarquer que nous l'avons trouvée un peu lente pour le choix des mouvements, assez lourde comme style et par voie de conséquence plutôt scolaire. Malgré cela l'œuvre conserve toutes ses qualités propres que chacun connaît. CHANT DU MONDE (9).

Nous ne nous attarderons pas non plus à présenter le *premier* des deux *Concertos* de CHOPIN bien connu des mélomanes ; il est ici interprété par Martha Argerich jeune pianiste brésilienne qui travailla aux côtés des plus grands maîtres actuels et obtint en 1965 le Premier Prix du 7e Concours International Chopin de Varsovie. Nous en aimons le style et pensons qu'il sera apprécié par tous ceux qui recherchent un jeu musclé et brillant sachant rester fidèle au romantisme et à la poésie. V.S.M. (10).

Il est pour le moins surprenant d'apprendre qu'il soit possible aujourd'hui de faire un disque de « premiers enregistrements mondiaux » avec deux *Concertos* et un *Caprice pour violon et orchestre* de SAINT-SAENS. En effet, ce musicien que Berlioz saluait « comme l'un des plus grands musiciens de notre époque » et que Debussy considérait comme étant « l'homme qui sait le mieux la musique du monde entier » est tombé dans un oubli qui épargna seulement quelques rares partitions. Fort heureusement cette injustice est maintenant en partie réparée, et de brillante façon grâce au jeu spectaculaire du violoniste Ivry Gitlis et aux bons soins de la marque PHILIPS. En bref, un très beau disque qui plaira aux amateurs de beau violon et qui nous changera de la Havanaise ou de l'Introduction et Rondo Capricioso (11).

CARL REINICKE fait partie des compositeurs méconnus du XIXe siècle. Né en 1824 à Altona près de Hambourg, il mena une vie itinérante jusqu'en 1860 avant de se fixer définitivement à Leipzig où il se rendit célèbre comme chef d'orchestre et comme pédagogue ; parmi ses élèves, certains portent des noms illustres : Grieg, Hugo Riemann, Félix Weingartner... Il composa beaucoup (288 nos d'op.) et dans tous les genres ; parmi ses dix *Concertos*, deux furent choisis ici pour l'illustrer : celui pour *harpe en ut mineur* op. 182, et celui pour *flûte en ré majeur*, op. 283. Leur audition révèlent une musique qui est bien de son époque : lyrique, soucieuse d'une belle courbe mélodique, mais également noble et généreuse. Ces deux ouvrages sont parfaitement mis en valeur par des interprètes de grande classe : Lily Laskine et Jean-Pierre Rampal. ERATO (12).

FERRUCCIO BUSONI est surtout connu des pianistes pour les transcriptions qu'il nous laissa des grandes œuvres d'orgue de Bach ; mais personne ne connaît ses propres œuvres, qui sont nombreuses, et en particulier ce *Concerto pour piano op.* 39. Né en 1866 à Empoli, près de Sienne, et mort en 1924, Busoni semble s'être intéressé à tous les styles et à tous les procédés d'écriture en usage de son temps, allant même jusqu'à préconiser dès 1906 la pratique d'une musique à tiers, à quarts ou à sixièmes de tons. L'ouvrage qui fait l'objet de ce premier enregistrement mondial et date de 1904, est une œuvre monumentale s'étendant sur trois faces de grand disque et s'achevant avec la participation d'un chœur d'hommes chantant un fragment d'Aladdin, du poète danois Oehlenschlager :

« Elevez vos cœurs vers l'éternelle puissance
Approchez vous d'Allah, admirez son œuvre... »

On y retrouve sans surprise le style qui fait le caractère des transcriptions de Bach : lyrique et grandiloquent, mais assez saisissant dans ses exagérations et ses outrances. L'interprétation est confiée au pianiste John Ogdon, dont le tempérament s'accorde bien aux traits caractéristiques de l'ouvrage. V.S.M. (13).

Musique symphonique :

On est étonné d'ouvrir un chapitre souvent si important pour un seul disque. Par sa composition variée et somme toute en dehors des sentiers battus, ce disque d'*ouvertures du XVIIIe siècle* doit, à notre avis, plaire et trouver aisément sa place dans la discothèque scolaire. Il permet en effet de survoler les divers aspects stylistiques des principaux maîtres de ce siècle en ce qui concerne l'écriture symphonique, et d'intéresser le jeune auditoire des classes avec des pages courtes à la mesure de leur force d'attention. PERGOLESE, HAENDEL, GRETRY, SCARLATTI, RAMEAU, BONONCINI, SACCHINI, MEHUL se partagent l'ensemble de ce programme et l'interprétation de l'orchestre dirigé par Raymond Leppard est vivante, naturelle, en un mot, très musicale. PHILIPS (14).

Musique dramatique :

Cette rubrique également sera brève. Nous y signalerons d'abord une belle version de la *Tosca*, parue sous étiquette VÉGA, et animée par des voix telles que celles de Jane Rhodes, Albert Lance, Gabriel Bacquier. Excellent à tous les points de vue (15).

Ensuite, nous recommanderons également une version abrégée du grand succès d'OFFENBACH : « *la Grande Duchesse de Gerolstein* ». En écoutant ces couplets pleins de vie, pétillants d'esprit, on comprend que cette œuvre ait pu enthousiasmer le public du Second Empire qui adorait ce genre de divertissement. Offenbach savait écrire de la bonne musique légère, ce que peu de musiciens savent faire aujourd'hui. DECCA (16).

Musique contemporaine :

Devant l'importance des parutions concernant des ouvrages de musique contemporaine, d'avant-garde ou non, nous avons pensé qu'il était plus simple pour le lecteur de les grouper en une seule rubrique.

Lulu-Symphonie est une suite d'orchestre réalisée par BERG lui-même en 1934 à partir de la partition de son opéra « Lulu ». C'est une œuvre sérielle s'appuyant sur une seule « série » de douze sons provenant de la gamme chromatique : si bémol ; ré ; mi bémol ; ut ; fa ; sol ; mi ; fa dièse ; la ; sol dièse ; ut dièse ;

si. L'ensemble est traité en forme de variation perpétuelle suivant le caractère dramatique des différentes scènes. De même que Wozzek dont ce disque PHILIPS nous offre plusieurs extraits, Lulu-Symphonie est devenue un ouvrage classique d'Alban Berg. Notons simplement que ce disque dirigé par Antal Dorati bénéficie de la magnifique voix d'Helga Pilarczyk (17).

MAURICE OHANA est un compositeur français d'origine espagonle ; né à Casablanca en 1914, il étudia à Barcelone avec Franck Marsal puis à Paris avec Lazare Lévy pour le piano et Daniel Lesur pour le contrepoint et la composition. Il fut en 1947 l'un des fondateurs du groupe « Zodiaque » qui cherchait à réagir contre les tyrannies esthétiques et les différents principes d'une musique systématique. Par ses différentes œuvres il est incontestablement l'un des grands musiciens de notre temps sachant maintenir sa démarche de façon personnelle et se tenir le plus possible à l'écart de toute chapelle. Deux œuvres assez récentes figurent sur ce disque ERATO-O.R.T.F. : le « *Syllabaire pour Phèdre* », de 1966-67, opéra de chambre sur un poème de Raphaël Cluzel, inspiré de la tragédie d'Euripide, et « SIGNES », six morceaux écrits pour le Mai Musical de Bordeaux de 1965. Ces deux pages sont évidemment curieuses et surprenantes, mais ne rebutent pas l'auditeur et auraient même tendance à l'attirer après plusieurs auditions, ce qui nous semble être un signe de qualité (18).

Vient ensuite un disque PHILIPS de la série « MUSIQUE CONTEMPORAINE », consacré à quatre musiciens polonais. PENDERECKI, dont nous avons déjà parlé il y a deux mois et que nous retrouvons avec « *A la mémoire des victimes d'Hiroshima* », page très prenante mais finalement plus facile à supporter que le Dies Irae par exemple ; chez Penderecki nous aimons en particulier ces impressions de fourmillement orchestral qui marquent plusieurs de ses œuvres.

GRAZYNA BACEWICZ, qui présente « *Musique pour cordes trompette et percussion* », est plus classique de conception tout en annonçant des procédés nouveaux qui prolongent l'esthétique de Bartok.

TADEUSZ BAIRD, auteur d'« *Erotica* », six chants d'amour pour soprano et orchestre sur des poèmes de Malgorzata Hillar, est un artiste qui se veut indépendant des grands courants artistiques de l'époque, tout en empruntant certains éléments techniques de leur langage. Ces six pièces sont très expressives et assez prenantes.

Quant à KAZIMIERZ SEROCKI, sa *Sinfonietta* pour deux orchestres à cordes nous fait fortement penser à Roussel ; son écriture ne semble pas dédaigner les recherches nouvelles, mais reste très attachée au maintien d'un élément mélodique important. L'ensemble est parfaitement interprété par la Philharmonie Nationale de Varsovie que dirige le très grand chef Witold Rowicki (19).

Enfin, nous conclurons avec deux œuvres de PIERRE HENRY groupées sur ce disque PHILIPS « *Prospective 21e siècle* » : « *la noire à* 60 » et « *la noire à* 60 + *Granulométrie* ». Le premier morceau fut établi en 1961 et certains commentateurs en font déjà un « classique » de la musique concrète. « Granulométrie » est une étude sur la voix de François Dufrene construite en 1962. La seconde face de ce disque est, comme son nom l'indique, la superposition pure et simple des deux œuvres. Le résultat est hallucinant et cauchemardeux, en un mot presque impossible à supporter ! Nous aimerions bien savoir ce qu'en pensent les auditeurs éventuels (20).

CATALOGUE

(1) H. PURCELL : Te Deum et Jubilate ; in Guilty Night ; Funeral Sentences.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - G.U. DR 207)

(2) MUSIQUE CHORALE NORVEGIENNE.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 839 265)

(3) MUSIQUE POUR LUTH DE LA RENAISSANCE : Hans NEWSIDLER - Don Luys MILAN - Luys de NARVAEZ - Alonso MUDARRA - Robert BALLARD.
(30/33 - *V.S.M. PATHE MARCONI* - G.U. CVC 2 125)

(4) TROIS SIECLES DE MUSIQUE POUR LA HARPE :
J.B. KRUMPHOLTZ : 5e sonate en fa majeur.
L. CARDON : 1re Sonate en ut majeur.
J.L. DUSSEK : 2e Sonatine en fa majeur.
M.P. DALVIMARE : Rondo en mi bémol majeur.
J. BAUR : 4e Sonate en si bémol majeur.
F.J. NADERMAN : 6e Sonate en ré mineur.
HAENDEL : Thème et Variations.
N.C. BOCHSA : Prélude en mi bémol majeur.
F.J. DIZI : deux Etudes.
C. OBERTHUR : la Sylphide.
E. PARISH-ALVARS : Sérénade en si bémol majeur. Grande fantaisie : « la Mandoline ».
R. GODEFROID : Etude de concert en mi bémol majeur.
A. HASSELMANS : Petite valse en ut mineur.
C. SAINT-SAENS : Fantaisie pour harpe.
G. FAURE : Impromptu pour harpe.
G. PIERNE : Impromptu-Caprice.
A. ROUSSEL : Impromptu pour harpe.
M. TOURNIER : Images pour harpe.
A. CAPLET : Divertissement à la Française.
J.M. DAMASE : Introduction et Toccata.
(30/33 - *VEGA* - stéréo 8 006/7/8)

(5) MOZART : Quatre Sonates pour piano : n° 1 en ut majeur, K. 279 ; n° 2 en fa majeur, K. 280 ; n° 3 en si bémol majeur, K. 281 ; n° 4 en mi bémol majeur, K. 282.
(30/33 - *V.S.M. PATHE-MARCONI* - G.U. CVB 2 201)

(6) F. CHOPIN : les quatre Impromptus ; les quatre Ballades.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 836 956)

(7) BEETHOVEN : Quatuor à cordes n° 15, op. 132.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 802 806)

(8) A. VIVALDI : Concerto pour trompette en si bémol majeur.
J. LOEILLET : Concerto pour trompette en mi bémol maj.
H. HAMAL : Concerto pour trompette en ré majeur.
G. VALENTINI : Concerto pour trompette en ut majeur.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70 450)

(9) BEETHOVEN : Concerto pour violon et orchestre en ré majeur, op. 61.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - G.U. LDX-SP 1 539)

(10) F. CHOPIN : Concerto n° 1 en mi mineur, op. 11 ; Trois Mazurkas, op. 59 ; Scherzo, op. 39.
(30/33 - *V.S.M. PATHE MARCONI* - CVD 2 109)

(11) C. SAINT-SAENS : Concerto pour violon n° 2 ; Concerto pour violon n° 4, « inachevé » ; Caprice pour violon.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 837 919)

(12) C. REINECKE : Concerto pour harpe et orchestre, op. 182; Concerto pour flûte et orchestre, op. 283.
(30/33 - *ERATO* - G.U. STU 70 449)

(13) F. BUSONI : Concerto pour piano, op. 39 ; Sarabande et cortège, op. 51.
(30/33 - *V.S.M. PATHE MARCONI* - G.U. CVAP 2219)

(14) OUVERTURES DU XVIIIe SIECLE :
J.B. PERGOLESE : Olimpiade.
G.F. HAENDEL : Il pastor fido.
A. GRETRY : Le jugement de Midas.
D. SCARLATTI : Sinfonia.
J.P. RAMEAU : Pygmalion.
J.B. BONONCINI : Oedipe à Colone.
E. MEHUL : La chasse du jeune Henri.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 802 893)

(15) PUCCINI : la Tosca.
(30/33 - *VEGA* - stéréo 8 001/2/3)

(16) J. OFFENBACH : La Grande Duchesse de Gerolstein.
(30/33 - *DECCA* - mono-stéréo 115 002)

(17) A. BERG : Lulu-Symphonie ; Trois fragments de Wozzeck.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 839 263)

(18) M. OHANA : Syllabaire pour Phèdre ; Signes.
(30/33 - *ERATO-O.R.T.F.* - G.U. STU 70 443)

(19) PENDERECKI : A la mémoire des victimes d'Hiroshima.
BACEWICZ : Musique pour cordes, trompette et percussion.
BAIRD : Erotica.
SEROCKI : Sinfonietta.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 839 260)

(20) P. HENRY : la Noire à 60 ; la Noire à 60 + Granulométrie.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 836 892)

SCHOLA CANTORUM



ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

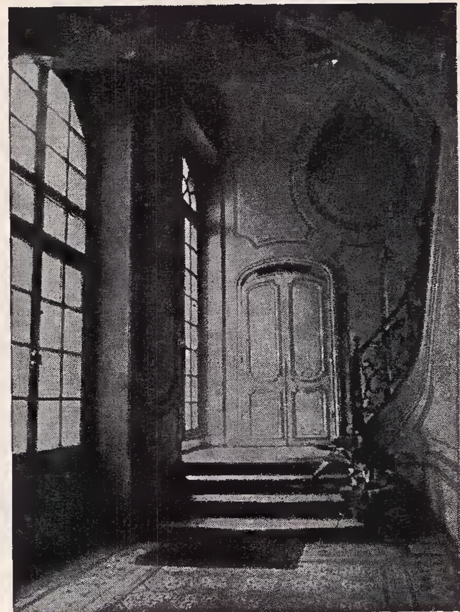
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.
Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant au diplôme supérieur et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

Original

STUDIO 49

INSTRUMENTENBAU

ORFF - SCHULWER INSTRUMENTARIUM

Carillons

Xylophones

Métallophones

Timbales - Tambourins - Cymbales

Caisses Claires - etc...



En vente dans tous les bons magasins de musique et d'instruments. Si vous éprouviez des difficultés à obtenir ces instruments, veuillez demander aux importateurs exclusifs l'adresse du distributeur local le plus proche. *Envoi du catalogue sur simple demande.*

Agents exclusifs pour la France et la Belgique :

SCHOTT FRERES S.P.R.L.

75 - PARIS-Xe	BRUXELLES-1
69, Fbg Saint-Martin, 69	30, rue Saint-Jean, 30
Tél. : 607-61-50	Tél. : (02) 12-39-80

François Couperin

Les 4 livres de

PIECES DE CLAVECIN

éditées par Kenneth Gilbert

La seule édition musicologique moderne faite par un claveciniste célèbre, spécialiste de Couperin

VIENT DE PARAITRE : Livre II **24 F** H.T.

A PARAITRE DANS L'ANNEE : Livres I, III, IV

extrait de la collection **« Le Pupitre »**



HEUGEL

2 bis, rue Vivienne - Paris 2e

ENSEIGNEMENT MUSICAL

NOUVELLES METHODES

GAERTNER - Trois Noëls anciens pour instruments à percussion et flûte à bec ad lib. .. **5,00 F**

LEVALLOIS, LE TOUZE, LIGISTIN - Les cahiers de l'orchestre, flûte à bec et percussion avec chant. Vol. I et II - Chansons françaises, chaque .... **7,20 F**
Vol. III et IV - Chansons d'Europe, chaque .... **7,20 F**

MIAILLE - Divertissements autour de chants populaires, pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare, percussions .... **9,20 F**

Ed. & A. PENDLETON - Reflets folkloriques pour chant, percussion et flûte à bec. 2 cahiers, chaque .... **9,75 F**

WIDIEZ - Méthode facile et progressive de pipeau .... **5,90 F**

WUYTACK - Boléro, orchestration basée sur des instruments à percussion .... **6,00 F**

— **Colorès,** 6 pièces pour instruments à percussion .... **6,00 F**

— **Disque** 33 tours, 17 cm, enregistrement de Boléro et Colorès .... **11,10 F**

Editions **ALPHONSE LEDUC** - 175, rue St-Honoré - **PARIS-Ier**

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e Dépôt légal 2e trim. 1969 Directeur-Gérant : A. MUSSON